

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia



TESIS DOCTORAL

El surrealismo y la escultura española en el periodo de Entreguerras

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Jesús Losada Gómez

Madrid, 2015

TP
1986
03

Ma Jesús Losada Gómez



K-49-036498-0

EL SURREALISMO Y LA ESCULTURA ESPAÑOLA
EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

Departamento de Historia
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

1986



Colección Tesis Doctorales. Nº 13/86

© M^{re} Jesús Losada Gómez
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 28015 Madrid
Madrid, 1986
Xerox 9400 X 721
Depósito Legal: M-8020-1986

UNIVERSIDAD DE MADRID
CURSO ACADEMICO 1976-1977
SECCION DE HISTORIA.

MEMORIA DE TESIS DOCTORAL

MARIA JESUS LOSADA GOMEZ
DIRIGIDA POR D. JAVIER DE SALAS BOSCH.

EL SURREALISMO Y LA ESCULTURA ESPAÑOLA
EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS.

I N D I C E

Págs.

P R O L O G O.	7
INTRODUCCION.	
1.- EL DESPLIEGUE DE LA ESCULTURA SURREALISTA ES- PAÑOLA EN LOS AÑOS 30.	8
2.- METODOLOGIA.	13
I - ARTE Y TIEMPOS NUEVOS.	
1.- EL SIGLO DE REELABORACIONES	19
2.- LOS MALES MODERNOS	27
3.- CONCEPTO CONTEMPORANEO DEL ARTE	30
4.- EL SIGNIFICADO DEL ARTE DEL XX SOLO SE HA- LLA EN EL CONTENIDO HISTORICO.	34
5.- REELABORACION ARTIFICIAL: EL NACIMIENTO DE VARIADAS TENDENCIAS ESTETICAS.	40
I - EL SURREALISMO, NUEVA EXPRESION DEL PERIODO - DE ENTREGUERRAS.	
1.- LA HUIDA DE LA REALISMO.	48
2.- LA ACTIVIDAD LITERARIA	51
3.- LAS ETAPAS DE DESARROLLO	61
4.- LA ESTETICA SURREALISTA: LA PINTURA	65
5.- SIGNIFICADO DEL SURREALISMO	69
6.- LOS OBJETOS ESCULTORICOS SURREALISTAS	73

	<u>Págs.</u>
III - LOS AÑOS DE CAMBIOS EN ESPAÑA.	
1.- EL SENTIR HISTORICO.	75
2.- LA RENOVACION LITERARIA.	84
3.- DIFUSION DE LA CULTURA HASTA LA DICTADURA.	86
4.- LA CULTURA DURANTE LA 2ª REPUBLICA: PRINCIPALES MANIFESTACIONES.	89
5.- LA RENOVACION ARTISTICA.	100
Los artistas ibéricos.- La exposición de - 1925.- La Escuela de París.- La renovación entre 1925 - 1936.	
IV.- EL SURREALISMO ESPAÑOL, LITERARIA Y PINTURA.	
1.- CARACTERISTICAS PROPIAS, LA GENERACION DEL "27".	123
2.- CONTENIDO DE NUESTRO SURREALISMO PLASTICO: LOS GRANDES PINTORES.	130
Dalí, Miró, Maruja Mallo.	
3.- EL CINE.	146
V.- EL SURREALISMO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA.	
1.- LOS PRELIMINARES DE LA RENOVACION ESCULTORICA Y LAS INVESTIGACIONES CUBISTAS.	148
Pablo Gargallo (1881) - Picasso (1881) - Los hallazgos de Julio González (1876).	
2.- EL LENGUAJE DE LA ESCULTURA SURREALISTA	159
Unas constantes.- Primitivismo arqueologista.	
3.- LOS ESCULTORES NO IMITATIVOS EN ESPAÑA	163

V.- EL ESCULTOR ALBERTO SANCHEZ.	
1.- PERFIL HUMANO.	165
Su estancia en España hasta 1.933. El exilio. Carácter y personalidad.	
2.- LOS COMIENZOS DE SU ARTE.	173
Primeros ensayos realistas.- La influencia de Barradas y su escultura neocubista en la exposición de Ibérica.	
VI.- ALBERTO ENTRE EL SURREALISMO Y LA ABSTRACCION.	
1.- LOS AÑOS DE EVOLUCION FORMAL: 1.926 a 1.938	184
Las exposiciones de 1926 a 1930.- Creación de la Escuela de Vallecas.- Las formas orgánicas.- Intensa actividad, surrealista - desde 1931 a 1937.-	
2.- ALBERTO EN RUSIA: 1939 - 1962.	218
El ambiente artístico soviético.- La pintura realista de Alberto: 1939 - 1986.- La -- abstracción del metal: 1956 - 1962.	
3.- EXPOSICIONES POSTUMAS	233
4.- COLECCIONES PRIVADAS Y MUSEOS	236
VII.- LA ESTETICA SURREALISTA DE ALBERTO.	
1.- RASGOS DE SUESCULTURA NO IMITATIVA.	244
Creación de formas.- Diálogo con la naturaleza.- Primitivismo.	

2.- ANALISIS ESTRUCTURAL DE SU ESCULTURA.	254
3.- ALBERTO ANTE LA CRITICA	262
IX.- GRANDES APORTACIONES AL SURREALISMO ESCULTORICO.	
1.- EL SURREALISMO DE ANGEL FERRANT	274.
Datos biográficos.- LOS OBJETOS.- Contenido intelectual de su escultura.	
2.- LOS OBJETOS DE MURO.	289
Cronología.	
3.- PICASSO: SU ESCULTURA SURREALISTA.	303
Intenso magicismo y Boisgeloup: 1930 a 1933 Esquema de vida.	
4.- EL SURREALISMO EN OTROS	325
Eduardo Díaz Yepes.- Benjamín Palencia.- Eudaldo Serra.- Leandro Cristóbal.- Eduardo Gregorio. Carlos Ferreira.	
X.- EL ARTE NUEVO Y EL MEDIO SOCIAL.	348
XI.- OBRAS CATALOGADAS.	
1.- LA OBRA COMPLETA DE ALBERTO SANCHEZ.	361
2.- ANGEL FERRANT.	398
3.- MIRO.	401
4.- PICASSO.	409
5.- VARIOS.	433

III .- FUENTES UTILIZADAS.

1.- FUENTES DIVERSAS SOBRE ALBERTO	442
2.- FUENTES SOBRE ANGEL FERRANT.	475
3.- MIRO ESCULTOR.	484
4.- PICASSO ESCULTOR.	492
5.- DIVERSOS ESTUDIOS.	494
6.- EL SURREALISMO.	499
7.- OTRAS FUENTES SOBRE EL ARTE NUEVO ESPAÑOL	509
8.- INTERESANTES CRITICAS DEL ARTE ACTUAL.	540
9.- BIBLIOGRAFIA HISTORICA.	553

SELECCION DE TEXTOS

1.- ALBERTO SANCHEZ.	556
La escuela de Vallecas. Palabras de un es- cultor.- Cuartillas leídas por Alberto en un homenaje a Miguel Hernández. Evocacio- nes de Alberto.	
2.- ANGEL FERRANT.	593
Mis objetos.	
3.- JOAN MIRO	599
Je travaille comme un jardinier.	
4.- DOCUMENTO ESPAÑOL DE VANGUARDIA.	603
El Manifiesto Surrealista.	

LAMINAS

PROLOGO.

Incluimos los datos e investigación que sobre el escultor, Alberto Sánchez, fueron presentados en esta - Universidad en 1.972, como memoria de licenciatura, en la cual, se inició la localización de su obra en España, con una presentación de su vida, apuntando sus cualidades estéticas; investigación que se comenzó en - 1970 y hemos ampliado para el logro de un conocimiento más completo y una mayor valoración del escultor Alberto, eje principal de la nueva escultura en España.

INTRODUCCION

1.- EL DESPLIEGUE DE LA ESCULTURA SURREALISTA ESPAÑOLA EN
LOS AÑOS 30.-

Este estudio responde a la necesidad de valorar debidamente a los más grandes renovadores de la escultura española del primer tercio de siglo, que han sabido introducir el contenido surrealista a la nueva escultura, con la misma intensidad que los pintores ofrecen en sus lienzos.

El trabajo demuestra que los surrealistas españoles parecen desentrañar los secretos de las formas naturales minerales y vegetales retorcidos, durante la década del 25 al 35, poniendo de manifiesto las formas - del suelo y del subsuelo del paisaje español. (1)

Las actividades de renovación de los escultores españoles que formaron el ala de París: Gargallo y Julio González, más en contacto con las nuevas tendencias, después de superadas las experiencias cubistas no imitativas, ampliamente desarrolladas por Picasso (tanto en - pintura como en escultura), alcanzaron la abstracción - ya por los años 30, abstracción lograda por el dominio

(1) MORENO GALVAN: "El arte español entre 1925 y 1935". Rev. "Goya", Madrid. 1960. n. 36, pág. 377.

arquitectónico de la estructura formal.

Pero en nuestro país el logro de la renovación - escultórica - y del arte en general de no imitación se - hacia arduo y difícil, teniendo que entablar una encarni- zada lucha, a menudo agotadora, contra el gusto académi- co de los medios oficiales y del público.

Esta labor meritoria de salvación de nuestra - plástica se debió a unos pocos. Mantenemos la tesis de - que el camino hacia la escultura abstracta de posguerra en España, se debe fundamentalmente a la creación de dos grandes investigadores de la forma y de la materia, Al- berto Sánchez y Angel Ferrant, quienes a través de un - contenido primitivo y surrealista por los mismos años - rompen con la interpretación realista, inventando formas nuevas.

Ambos aparecían por los años 30, como los res- ponsables de la metamorfosis plástica. Sus fines eran los mismos: la invención de formas y la utilización de cualquier clase de material. Saben liberar las formas y valorar la escultura abstracta, a la que llegan tras la búsqueda de la esencia de las cosas. Presentan de común su enorme fantasía e ingenio; Ferrant sabe alejarse de la copia incluso en sus obras representativas, derivan- do más tarde a la abstracción móvil, dinámica.

Pero la gran dimensión espacial otorgada a la escultura por estos años, se debe íntegramente a Alberto Sánchez, su obra de total vanguardia alcanza altas cimas en la conquista de la no imitación y es que Alberto domina los valores plásticos de la escultura, dando coherencia al volumen, con un ritmo equilibrado. Resuelve antes que Henry Moore la introducción del espacio interior en las formas, creadas de aspecto arqueológico unas veces y mágico otras, el aire y luz que lo atraviesan, - el dominio del paisaje por el volumen, haciendo escultura para el aire libre. (Moore introduce la boquedad en las formas a partir de 1936, año en el que conoció la escultura de Alberto dato confirmado por el pintor José Caballero.)(2)

Desarrolla, además Alberto Sánchez la ordenación de elementos constructivos y el dominio del empleo del - materiales (en gran parte originales).

La escultura de Alberto, mezcla de surrealismo y abstracción, aporta también una visión cósmica de los seres y objetos del universo, así como unos valores poéti-

(2) Son de interés al respecto los estudios sobre la obra de Moore: "Sculpture and drawings", London 1944 de - Herbert Reed. "Die Archetypische welt Henry Moores" de Erich Neumann, 1962, Zürich.

cos de las formas llenas de lirismo, y es que Alberto, - hombre humilde, campesino de Toledo, panadero y escultor desempeña en el campo de la plástica el mismo puesto que en lo poético desempeña la generación del 27. Al igual - que Lorca, gran intérprete del alma popular y Alberti - que sabe amoldar la tendencia superrealista a un marco - intelectual, Alberto también realiza en escultura poesía "pura".

Pieza fundamental en la evolución de nuestra escultura, su ausencia del país, cuando comenzaba su obra a tener gran prestigio durante la República retrasa el - avance renovador de la escultura española, al tiempo que abre todo un camino de nuevas perspectivas para las futuras generaciones, (que sólo ha contado con el esfuerzo de Ferrant en Madrid en los años de posguerra). Por todo ello su exposición retrospectiva en 1970, Museo Español de Arte contemporáneo de Madrid, (3) permitió el encuentro definitivo de Alberto y el pueblo español.

Frente a los "objetos" creados por Ferrant y Miró, los objetos e idolillos de Picasso, por los años 30, Alberto realiza escultura para el espacio, de hondo primitivismo, al que se aproxima la obra de Yepes.

(3) CATALOGO. "Alberto". mayo - junio 1970.

Todos coinciden sin embargo en la incorporación de objetos no considerados hasta entonces como escultóricos, empleo de conchas, piedras y otros elementos naturales.

A pesar de estas coincidencias expuestas, la escultura de Alberto se presenta con una singular personalidad y ocupa el primer puesto en el desarrollo de nuestra escultura abstracta surrealista.

Completa el trabajo, las realizaciones de Endaldo Serra, Palencia y las alusiones surrealistas de Gregorio y Ferreira.

2.- METODOLOGIA.

La complejidad de toda obra de arte, se expresa por el hecho de que responde a una serie de motivaciones que la condicionan, puesto que es reflejo del espíritu y del contenido social que la explica y de los cuales no puede independizarse.

Para mejor comprender estos factores condicionantes, resulta necesario aproximarse al momento histórico, analizando la situación cultural y social en la que se sitúa la obra de arte, y averiguar en que medida y cómo dicha situación repercute en la obra de arte análisis que permite aprehender su significación.

Este, llamemos, "realismo social" es incompleto a la hora de explicar el valor artístico que contiene toda obra de arte, ni tampoco origina por sí mismo - las formas, sino que éstas responden sobre todo a motivaciones psíquicas y espirituales de índole personales y colectivas. Siguiendo pues, la trayectoria del pensamiento y espíritu de la civilización actual, explicamos las obras de los escultores como expresiones artísticas del espíritu de época vivida y sobre todo como creaciones de su psicología individual, y por tanto sobrecargadas de contenido emotivo. Lo cual nos conduce al estudio crítico de sus nuevas formas estéticas.

Queda claro que dicha crítica estética se sirve del método sociológico, fundamentado en la veracidad de los hechos históricos. En la actualidad una estética sociológica ha alcanzado grandes resultados; determinación histórica y un interés técnico-profesional. Cada vez se afirma más la necesidad de integrar la historia del arte en la de la cultura, porque los críticos de hoy quedan insatisfechos con una crítica estética pura. De ahí pasan a la historia económica y social. Dos son las escuelas de fuerte espíritu historicista, la Escuela de Viena, a la que pertenece Hauser y el grupo de especialistas del Instituto Warburg, que han aportado un análisis unido a un método de rigurosa investigación erudita. Se puede decir sin temor a equivocarse que ambas son los centros de estudios más documentados sobre las relaciones entre arte y cultura.

Francastel reconoce que si bien la sociología difiere en su método de la historia (en cuanto que se fija en tipos y relaciones y no verifica hechos), la sociología es tanto más eficaz cuanto más se aproxima a los hechos de la historia. (4)

El criterio de Francastel al examinar un estilo consiste en no perder de vista las relaciones existentes

(4) Ver "Art et sociologie", p. 522.

entre arte y las tendencias fundamentales de la civilización contemporánea, opinión que comparto. (5)

Por otra parte, según afirma Guido Morpurgo Tagliabue, (6) considerar el arte desde el punto de vista sociológico no es un hecho que date únicamente de hoy. Nos podemos remontar sin ir más lejos al s. XVIII, a lo largo del cual se difundió la tesis sobre las condiciones sociales de la creación artística. Así el espíritu empírico de Hume, insiste en las causas morales, forma de gobierno y educación para explicar el desarrollo de las ciencias y las artes, sin excluir el factor económico. Fue el primero en precisar el problema de las relaciones arte-sociedad.

Y en el s. XIX, Grosse habla ya de los condicionamientos económico-sociales. Riegl observa que el arte está condicionado por el grado cultural de una época. - Wundt reduce el fenómeno psicológico a un proceso colectivo: se estudia el fenómeno del arte al tiempo que fenómenos sociales del lenguaje y del mito.

Ya en el XX se revaloriza el factor histórico-social gracias a los especialistas ingleses, que en reali-

(5) El mismo Francastel aclaró en "Technique et Esthétique" 1948 y en "art. et technique aux XIX et XX siècles", 1956.

(6) "Estética Contemporánea", p. 360.

dad confirman el desacreditado concepto marxista de relación de interdependencia entre culturas y estructuras económicas.

Este desarrollo de la conciencia histórica se hace patente en Boas y Lefebvre que consideran el arte como una interacción entre: artista, obra, público. Incluso el más individual y singular crítico inglés, Herbert Read - aunque dirige su interés hacia la investigación psicológica más que la sociológica no prescinde de esta última.

Además han surgido diversos criterios de una sociología del arte, extendiéndose el carácter científico - descriptivo a las investigaciones sobre las relaciones arte-sociedad. En el s. XIX, brota la idea de que la sociedad impone el arte unos módulos o imperativos que éste debía devolver a la sociedad. Posteriormente Charles Lalo - divide su obra sobre arte y sociedad (7) en tres grandes cuestiones: 1ª) La influencia de la sociedad en el arte, 2ª) influencia del arte en la sociedad y 3ª) estudio sobre aspectos sociales de las estructuras del arte (reglas, disposiciones, leyes evolutivas). R. Bastide distingue el análisis de la función que grupos sociales ejercen sobre el arte, y la influencia del arte sobre la sociedad es decir los resultados que produce sobre la conciencia -

(7) "L'art et la vie sociale", 1921.

colectiva, sobre sus instituciones. Francastel, prefiere investigar el medio en el que trabaja el artista y considerar la obra de arte en relación con sus fines. U. Spirito, en sus estudios (8) muestra al arte vinculado con una sociedad. N. Abbagnano, reconoce que el arte está controlado por su medio social, introduciendo el arte nuevos símbolos que refuerzan tendencias constituidas de atrás o bien creando nuevas como hace el arte moderno. (9)

En definitiva la existencia del arte en un marco histórico-social obliga ya de hecho a unos contactos y - unas repercusiones mutuos.

Este método de trabajo ha hecho necesaria la utilización de las fuentes de hemeroteca, periódicos y revistas españolas y extranjeras desde 1920 a 1939, las cuales nos han permitido captar la situación cultural y artístico-social de la España de preguerra, y sus dificultades - con la fácil evolución de tendencias fuera de nuestro - país.

De su examen se observa una corriente general - de renovación artística, que en nuestro país despierta - desde el año 1925. En cuya corriente, el surrealismo surgido del movimiento francés es una dirección de estilo - que busca la realidad limpia de convencionalismos, en cuya obtención la imaginación y la fantasía del creador no

(8) "Funzione sociale dell' arte", 1956

(9) "Arte, linguaggio, società" 1951.

tiene límites ni se ven coartadas por fuerzas sociales ni morales. En éste afán de libertad y sinceridad el arte se va a convertir a menudo en una protesta de los fallos humanos y una denuncia contra la organización social imperante.

Dichas fuentes han sido muy útiles para el conocimiento de las actividades artísticas en estos años, que han hecho posible conocer obras, y reconstruir exposiciones, inéditas en los estudios posteriores; y muy útiles también para centrar las creaciones de nuestros artistas en medio de las corrientes renovadoras plásticas del mundo. Asimismo han proporcionado interesantes datos los estudios monográficos extranjeros. Por otra parte el análisis de crítica estética incluye, artículos recientes de arte contemporáneo y libros de estética tanto generales como específicas.

12 60

I

ARTE Y TIEMPOS NUEVOS.

1.- EL SIGLO DE REELABORACIONES.

El enorme avance en nuestro siglo de los descubrimientos científicos, adelantos técnicos y sus aplicaciones en la industria y modo de vida, ha engrandecido (por extraño que parezca) ante la mente del hombre, el abismo de su incomprensión, al enfrentarse a problemas y preguntas sin solución ni respuesta. Ello se explica por la comprobación que el hombre hace de los "límites de su conocimiento" y el "carácter relativo de las leyes naturales". (10)

Si supiera una definición de nuestro siglo, me inclinaría por decir "periodo histórico de reelaboración científica, ideológica y cultural". La primera arranca de los descubrimientos de los rayos radiactivos y del elemento radio (Becquerel, Curie, 1898), a los que se unen, la "teoría de los cuantos" (1900) del físico alemán Max Planck, así como los estudios sobre el átomo del danés Niels Bohr y el inglés Rutherford, fundamentales para la nueva teoría atómica. Investigaciones que señalan una primera etapa trascendental en el dominio de conocimientos de la física, por cuanto obligan a abandonar el concepto, ya antiguo, de la rigidez del átomo. El paso a una segunda etapa de conocimientos es dado por Einstein, quién en su "teo-

(10) ANDRE SIEGFRIED: "Aspects du XX^e siècle". Paris 1955

ría de la relatividad» enseñó al mundo la dependencia del espacio y el tiempo, más la transformación en energía de la masa, es decir la equivalencia de masa y energía, amulando en consecuencia la idea de un espacio infinito.

Los alcances prácticos de la teoría atómica quedaron conseguidos en (1939, Hahn) con la «fisión» del átomo en (1942, Fermi) al aprovechar la energía liberada de la desintegración del núcleo atómico, y dramáticamente comprobados sobre Hiroshima y Nagasaki (6 y 9 agosto 1945). Los países al tiempo que se sirven de esta enorme fuente de energía, han encontrado en ella el arma del futuro. Los armamentos nucleares, los progresos de la electrónica, los medios de comunicación, los avances en astronomía y desde 1957 los viajes espaciales hablan por sí solos de una nueva era.

Paralelas a la Física se desarrollan la Química, la Biología que adelanta a principios de siglo gracias a los estudios de Spencer, teorizador del «monismo evolucionista». La Medicina descubre la importancia para la salud del funcionamiento de las glándulas, del activo papel de las vitaminas, se conoce a partir de Ramón y Cajal la fisiología del sistema nervioso y se emplean medios físicos y químicos, tales como (rayos X, sulfamidas, antibióticos), concediendo atención a la predispo-

sición anímica del enfermo. Y por último la psicología y psiquiatría amplían su horizonte después de las revelaciones de fuerzas anímicas inconscientes por Sigmund Freud. Por otra parte las aplicaciones técnicas en el desarrollo de la industria, van a incrementar la mecanización, la cual termina por resentir el espíritu del hombre.

La segunda característica del siglo XX la he llamado "reelaboración ideológica", y es que en medio del materialismo del mundo, el pensamiento bulle por liberarse. El positivismo de Comte únicamente es reelaborado por un neopositivismo alemán y por el materialismo dialéctico soviético. (11) El espíritu positivo, reducido a sólo lo "dado" en la experiencia, se desentiende de hallar las causas y principios de las cosas, su materialismo, en este momento de la vida del hombre sólo puede aumentar la angustia que éste siente; además los descubrimientos han mostrado la no inmutabilidad de las leyes físicas, produciéndose una reacción de retorno a la metafísica (dirección también llamada realista) preguntándose por el ser y la esencia de las cosas. Positivismo e ideas

(11) I.M. BOCHESKI: "La filosofía actual". Trad. española, México 1949.

lismo de Hegel, (esta última corriente reavivada por Croce y las escuelas de Marburgo o Baden) quedan relevadas - por una nueva corriente filosófica irracional, estimulada por la imagen hallada en el psicoanálisis, dirección vitalista que engloba a fuertes personalidades. El vitalismo en Alemania se inicia desde el principio de la individualidad poderosa de Nietzsche, que se opone a las corrientes democráticas y socialistas, creador de una filosofía de voluntad de poderío patente en su "Teoría del superhombre" y llega a la filosofía como interpretación histórica análisis descriptivo y comprensivo de la vida humana. De gran transcendencia histórica ha sido la obra de Oswald Spengler, creador del relativismo histórico y de la teoría general de los ciclos culturales como grados de edad biológica. (12) Sobre ella dice así Ortega y Gasset: - ¿Qué es la obra de Spengler?.....

"Spengler cree descubrir la verdadera sustancia, el verdadero "Objeto" histórico en la cultura. La "cultura", esto es, un cierto modo orgánico de pensar y sentir sería, según él, el sujeto, el protagonista de todo proceso histórico. Las "culturas" tienen una vida independiente de las razas que las llevan en sí. Son individuos

(12) OSWALD SPENGLER: "La Decadencia de Occidente". Vol. I Espasa Calpe, Madrid 1927. Trad. del alemán por Manuel G. Morente. Prólogo de Ortega y Gasset.

biológicos aparte. Las culturas son plantas -dice-. Y como éstas, tienen su carrera vital predeterminada. Atraviesan la juventud y la madurez para caer inexorablemente en decrepitud. Estamos hoy alojados en el último estadio en la vejez, consunción o "decadencia" - Untergang de una de estas culturas: la occidental".

En Francia Henri Bergson, opone su filosofía al materialismo de la época. Veía en el hombre una fuerza profunda, "élan vital" que a su vez anima al universo en su desenvolvimiento evolutivo. Ortega y Gasset es "raciovitalista" en su teoría metafísica", y pesimista en sus ideas sociológicas: "La Rebelión de las masas", donde desarrolla la teoría de las élites o minorías dirigentes. Las teorías de las élites surgieron fundamentadas sociológicamente en Burnham y Sorel, que anunciaban la degeneración oligárquica de la sociedad democrática (siguiendo las teorías decadentes de Spengler). Dichas teorías jugarán un activo papel con las dictaduras.

Paralelamente Edmund Husserl construye la ciencia "fenomenología" que aplica el método de la intuición dirigida al fenómeno.

En contacto con el vitalismo y en realidad continuación del mismo, sirviéndose del método fenomenológico, el existencialismo se presenta como una corriente aún hoy vigente. Nombres como Karl Jaspers y Martín Heidegger la

representan y en España Unamuno para quien el hombre es principio y fin de la filosofía.

Desde el punto de vista cultural, el XX es el siglo del historicismo, las ciencias culturales, todas, al tiempo que se esperan de las ciencias naturales, adquieran un carácter histórico, mientras que las ciencias históricas tratan en muchos casos de huir de ellas; se observa ésto en la literatura que quiere valorar la obra poética menos por sus implicaciones históricas que como obra de arte pura. (13)

La influencia de la sociología en la historiografía fue introducida por Weber, al exigir un conocimiento objetivo dentro de las condiciones históricas en las que se da un hecho determinado, abre además la perspectiva de las fuerzas espirituales sobre el desarrollo cultural.

La música se hace atonal, en literatura y arte los "ismos" se suceden. En ambas el alejamiento del materialismo supone a su vez el distanciarse del naturalismo. Hace pocos años que se plantea si las "generaciones" es el método puro para la historia literaria. Guillermo de Torre revisa y amplía este tema, (14) cuyo entusias-

(13) GUILLERMO DE TORRE: "Doctrina y Estética Literaria". Madrid 1970.

(14) Versión completa de otra apuntada en "Introducción de Historia de las literaturas de vanguardia", 1965.

ta defensor Henri Peyre en "Les générations littéraires" calibra como único método para interpretar las evoluciones sociales. Para Guillermo de Torre (ver "Doctrina y Estética Literaria" lo indudable es que las agrupaciones tradicionales de la historia de la literatura basadas en un hecho político o social caen fuera del hecho puro intelectual. Por otro lado, De Torre no concibe "las grandes obras aisladas de su contorno social pero tampoco supone verlas como simples reflejos". Lo mismo cabe decir para las artes plásticas.

Pero, ¿Qué es una generación?. Para esclarecer esta pregunta, sirven el ensayo de Dilthey, "Sobre Novalis" individuos que dependen de los mismos hechos, y dos libros de Ortega: "El tema de nuestro tiempo" publicado en 1923 y "En torno a Galileo", publicado en 1945 (15). Ortega amplía el término generación a toda la sociedad humana. Para Guillermo De Torre la generación se une en un momento dado, sin menoscabo del respeto a las individualidades, para afirmar o negar. Supondrá una ruptura con el pasado y una inauguración. Y en este punto retrocedemos a lo dicho anteriormente, la literatura del XX o mejor aún las generaciones del XX, imbuídas del espíritu -

(15) Referencia "Doctrina y Estética Literaria", pag. 243.

de época y del pensamiento filosófico, se apartan del materialismo para seguir nuevos rumbos de marcada subjetividad.

Literatura y Arte llamados de "vanguardia", tal vez llamados así por el espíritu combativo y resuelto - al cambio y evolución. [Según testimonio propio de Guillermo de Torre], consultado a fines de 1930 por la Gaceta literaria de Madrid acerca de los postulados de vanguardia, los resumió así: internacionalismo y antitradicionalismo, ("Doctrina y Estética Literaria").

Poesía y ensayo fueron renovadas antes que el teatro y la novela. La vida interior era el verdadero - objetivo de la poesía, del expresionismo en Alemania y del superrealismo en Francia (Apollinaire). La novela - expresa la conciencia subjetiva a través del tiempo (Marcel Proust, "A la recherche du temps perdu, 1913). Gide, - "Si le grain ne meurt" 1918. El mundo de la fantasía de Kafka y la aplicación freudiana al drama en las obras - de Pirandello, O'Neill, Tennessee Williams y Marx Frisch, son buenos ejemplos de lo dicho. Los contenidos quedan liberados de ataduras sociales (Bert Brecht, Gide, Wedekind).

2.- LOS MALES MODERNOS.

A esta crisis del "sentimiento", como la denominaba Palacio Atard, debemos añadir la crisis social y la crisis económica y religiosa. Si bien en materia religiosa el hombre del s. XX ha caído en una clara indiferencia, la Iglesia Católica se ha esforzado, ya desde el s. XX, en una reconquista espiritual. Atenta a los males sociales la Encíclica de León XIII "Rerum Novarum" 15 mayo 1891 se preocupaba del trabajador y su condición social; en pos de la paz trabajaron los Pontificados desde Pío X a Pío XII.

El "Concilio Vaticano II" convocado por Juan XXIII tendía como objetivo, a la búsqueda de la unidad. (16) Por primera vez se vieron en él representantes de otras confesiones invitadas como observadores. Su pretensión era modernizar lo secundario. Clausurado por Pío VI ha supuesto el acontecimiento más importantes de nuestro siglo.

La excesiva mecanización ha sido vista por los sociólogos como un mal para el hombre y causa del empobrecimiento intelectual. En busca de los bienes materia

(16) GASTON CASTELLA: "Historia de los Papas". t. III. Madrid 1970 Trad. del francés por Victorio Peral Domínguez.

les como medidas de felicidad, el hombre se siente envuelto por la ciencia, la técnica y un sin fin de acontecimientos, ante los cuales se abandona o aumenta su angustia de vivir. Después de Heidegger la filosofía insiste sobre la angustia, condición de la humanidad. La obra de Jean Paul Sartre afirma la crisis político-espiritual de Europa desde la Primera Guerra. Durante el período de entre-guerras, debido a los progresos técnicos las ciudades van aumentando su población, es el siglo de las masas, y el momento de mayor peligro para la persona que corre el riesgo de convertirse en hombre-masa, a lo que es lo mismo, el hombre sometido a la colectividad.

Al mismo tiempo una diversidad de ideologías se contraponen: comunismo, fascismo, democracia, a la par que se acentúan las distancias sociales, que adquieren aspecto conflictivo a raíz de la crisis económica mundial del 29. (17) Su origen, como ya se sabe, fué debido a una quiebra de la bolsa en Wall Street, octubre 1929, lo importante es su significado: sobreproducción y mala venta. En consecuencia al disminuir las compras, la producción y el comercio internacional se quiebran. La agricultura va

(17) BOUILLON: "La gran crisis económica y sus consecuencias 1929". "Le Monde Contemporain", collection d'Histoire Louis Girard, 1965.

ser la gran perjudicada y en este estado de penuria - los pueblos desean ser guiados por el Estado.

Las repercusiones sociales son bien conocidas. Las adaptaciones o rechazos de los Estados hacia el capitalismo liberal van a explicar por los años 30, los hechos políticos y movimientos sociales obreros, así - como las relaciones internacionales.

3.- CONCEPTO CONTEMPORANEO DEL ARTE.

Parece conveniente iniciar el estudio del arte contemporáneo fijándonos en algunas ideas de esteticistas y de filósofos que se ocupan del conocimiento del arte.(18)

Situamos a la cabeza a Hegel, quien levantó un monumento a la Filosofía del Arte en su "Estética". Consideraba la belleza artística como superior a la belleza natural porque emana directamente del espíritu, que es siempre más elevado que la naturaleza. En cuanto al método, es partidario del estudio histórico de las obras de arte y del estudio metafísico de la idea de lo Bello.

Se ocupa del futuro de la Estética Moderna, Charles Lalo, ("Introduction á l'Esthétique", Paris 1912), - para la que convergerán tres disciplinas: crítica, historia del arte y la estética. Asimismo Neumann en "Introducción a la Estética actual" (19) bosqueja un nuevo modo de estética, "la estética objetiva" que parte del análisis de las formas estéticas.

De enorme interés para la cultura de fines del -

(18). Magnífico estudio de Estética es el libro de Guido Morpurgo Tagliabue: "La Estética Contemporánea". B. Aires 1971.

(19) Comenta la obra Fernando Vela: "Rev. de Occidente" 1923, m.1

XIX y principios del XX fue la "intuición" de Bergson. Dicha intuición es en realidad un sentimiento que nos permite penetrar en la "duración real" del ser, no por análisis sino por interioridad.

Benedetto Croce partió del concepto de "intuición" de Bergson. En 1902 publicó una "Estética como ciencia de la expresión y lingüística general", en obras sucesivas defiende que el arte es una forma de conocimiento de intuición. La intuición para Croce es representación de lo particular, y ésta coincide con la expresión, "expresión" significa "forma". Fue transformando su intuición-expresión individual en intuición universal a lo largo de sus estudios. Para él la crítica de arte debe ser "crítica histórica (20)", lo que se puede rechazar estéticamente, puede ser comprendido desde el punto de vista histórico.

Dilthey, formula una "comprensión vital", que en cierto modo es análoga a la intuición: experiencia histórica revivida. Riegl, lleva a cabo una renovación de la concepción histórica de las artes. Se opone a Semper (quien estudió el proceso artístico en la evolución histórica de las técnicas creadoras) y diferencia las -

(20) "Breviario de Estética", 1912.

artes no por sus técnicas o materiales empleados sino por la "voluntad de arte", por sus intenciones formales. Intenciones que relaciona con las actitudes sociales, religiosas y científicas.

T.S. Elliot, declara de forma general que ninguna obra individual tiene por sí misma su sentido completo, existiendo en función de un conjunto. Contribuye a ampliar estas perspectivas históricas Oswald Spengler ("Decadencia de Occidente") al afirmar la existencia sólo de estilos históricos, expresiones de una época y una sociedad. Wilhelm Worringer reafirma esta opinión, viendo en los estilos direcciones de un querer, - de unas intenciones irreductibles. ("El Arte Gótico"). La importancia del estilo para Heinrich Wölfflin queda manifiesta en ("Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte"), a través del estilo se expresan los sentimientos y la personalidad.

Los existencialistas han considerado las manifestaciones artísticas como vehículos de verdades existenciales. La clave del arte para Jaspers y Heidegger es el "sentido del ser". Jean Paul Sartre defiende el "arte comprometido", divulgador de principios morales. Para Sartre, el arte significa "imaginación", el mundo

del no ser. (21)

Ortega y Gasset en su ensayo "la deshumanización del arte" 1925, concluye en que "es ilusorio creer que - la situación artística de hoy- o de cualquier época- depende sólo de factores estéticos. En los amores y odios de arte interviene todo el resto de las condiciones espirituales del tiempo". (22)

(21) "L'imagination", Paris 1936.

(22) Publicado en "Obras de Ortega y Gasset, t. II España Calpe, 2ª edición 1936.

4.- EL SIGNIFICADO DEL ARTE DEL XX SOLO SE HALLA EN EL CON-
TEXTO HISTORICO.

El ensayo de Ortega ha tenido a juicio de Lafuente Ferrari, (23) una enorme confirmación hasta fechas recientes, y piensa como él que el arte está lleno de contenidos que sólo pueden desvelarse en el contexto de toda la historia.

Está claro que Ortega reconoce en el arte nuevo del siglo actual, en lo que él llama "deshumanización", una reacción contra la interpretación tradicional de las realidades, un choque contra el arte del pasado. Si hasta ahora el arte ha evolucionado, en el s. XX se rompe la continuidad, (24) únicamente los artistas jóvenes sentían simpatía por el arte prehistórico y exótico, debido a su contenido "ingenuo" alejado de todo convencionalismo. Este choque con el pasado tiene - como causa primordial, el agotamiento de las formas artísticas y el hastío de imitar las formas de la naturaleza tan explotado por el romanticismo. Dos fuerzas dan esencia al arte contemporáneo: la fantasía y la abstrac-

(23) LAFUENTE FERRARI: "Cuarenta años de deshumanización del Arte". Rev. de Occidente, Año I, nº S 8 y 9. Madrid 1963.

(24) Es de interés respecto al tema el "Arte de vanguardia", VALERIANO BOZAL. "Cuadernos para el diálogo, Madrid 1970.

ción, que a juicio de Herbert Kuhn han predominado desde la Prehistoria hasta el estilo románico. El arte abstracto actual presenta afinidad con el arte esquemático prehistórico. Ya desde el impresionismo se observa la disolución de las formas tradicionales con influjo del Extremo Oriente. Tampoco Cirlot ignora la enorme afluencia de modelos que la Arqueología proporciona a los artistas (25) descubriéndose analogías entre el arte del período negro de Picasso y las artes de los pueblos primitivos, las analogías del arte de Matisse con el arte sumerio, esculturas de Brancusi nos traen a la mente ídolos de las Cícladas, - y las de Giacometti recuerdan los ídolos etruscos, así como grabados y pinturas de Miró ofrecen puntos de unión con las estelas del arte sumerio. Este primitivismo se aprecia en la obra de Alberto de su primera etapa.

La observación de los hechos nos lleva a considerar que esta separación del pasado y presente no es exclusivo del arte, sino que es un hecho general de nuestra época, de la ciencia, de la política... si algo distingue al arte del s. XX es un insanciable afán de búsquedas, - porque no contentándose con lo visible todo su esfuerzo - se dirige hacia las profundidades de las cosas, y en este

(25) J. EDUARDO CIRLOT: "Arte Contemporáneo". Barcelona - 1958.

sentido camina paralelo a las diferentes ciencias (matemáticas, física, química, biología, psicología, filosofía).

Las nociones científicas ya mencionadas: espacio-tiempo, materia-energía, junto con la influencia de la técnica al tiempo que transforman el mundo ayudan a realizar el cambio de la forma artística, interpretándose los conceptos de espacio y tiempo, especialmente en el cine y la fotografía. Delevoy, Robert, L, llega a ver el arte de la época como una constelación de acontecimientos, (26) productos de una sociedad, que emergen de la ciencia y de la filosofía, los cuales si no separamos espacio de tiempo, forman un todo, una sola obra que aspira a desprenderse de relaciones caducas a través de la intuición. De esta forma Delevoy circunscribe el arte en el área de la especulación de la física y matemáticas. En el XX el hombre descubre el movimiento como medio de asimilar la dimensión espacio-tiempo; con el movimiento entierra el mito de la perspectiva, y mantiene las formas nuevas que se oponen a las tradicionales. Todo el arte nuevo responde a estos hallazgos, así el arte cinematográfico es un fiel exponente de la combinación de es

(26) DELEVOT: "Dimensiones del s. XX" (1900-1945). Ginebra 1965 trad. Olmos García. Barcelona.

pacio- tiempo. Si bien Hauser (27) señala una diferencia fundamental entre el cine y las otras artes, y es que el espacio se convierte en dinámico en el cine, mientras que en las artes plásticas el espacio sigue siendo estático, invariable y en la literatura el tiempo lleva una dirección definida hacia un objetivo.

Partiendo del concepto de Bergson: "el tiempo es el espacio ideal en que se enfilan los hechos de la conciencia", esta interpretación se usa en el cine, en la novela moderna (así Proust y Joyce confunden pasado y presente, desvaneciendo los límites del espacio y tiempo) y en las direcciones del arte contemporáneo.

La crítica de la teoría imitativa condujo al filósofo a las primeras apreciaciones sobre la esencia del arte. Los problemas se plantean por la integración en la obra de arte de materia y espíritu. Sedlmayr (28) considera necesario para enjuiciar el valor estético, tener una idea clara de lo que es y debe ser una obra de arte, y una teoría de la misma será la base tanto de la crítica como de la Historia del Arte.

En efecto, en el arte debemos buscar la verdad, que siempre es la misma aunque sus manifestaciones sean distintas en cada momento histórico, esa verdad es el -

(27) "Historia social de la literatura y del Arte".

(28) "El arte descentrado". Salzburg 1958. Trad. española 1959.

ser del arte. Pero tampoco hasta hacer una valoración puramente estética, pues la obra de arte no se basta a sí misma, no puede desligarse del valor humano.

El famoso crítico español Manuel Abril creador - de un interesante ensayo sobre pintura contemporánea, - (29) entiende el proceso de la Historia del Arte como - una superposición de verdades.

La trascendencia del arte, para Abril, se consigue llegando a lo profundo, a las esencias, que consistan en la "armonía" y la "calidad" (orden y materia). A su - juicio en la actualidad los fundamentos estéticos del - arte están más claros que nunca.

Lo mismo que el pensamiento y la literatura reaccionan con una "intimidad", así también el arte del XX, que es en esencia subjetivo. (30) porque hace de sus formas aspectos de la conciencia del artista. Proponé para captar la esencia del arte ("El arte desde su esencia", 1968) asimilarla en forma de vivencia, manteniéndola en nuestra intimidad. (31)

En todas las teorías de arte desarrolladas hoy - domina la noción de "forma", a la que considera Morpurgo - Tagliabue el concepto eje de la mayor parte de la -

(29) MANUEL ABRIL: "De la Naturaleza al espíritu". Madrid 1935.

(30) CAMON AZNAR: "Filosofía del Arte". Madrid 1974.

(31) "El arte desde su esencia", 1968.

estética contemporánea*.

El artista del XX interioriza el mundo real observado y desde esa interioridad creadora le expresa por medio de formas. La conexión de elementos componentes o rasgos plásticos de la obra de arte es la "esencia" de la misma, que hace de ella una obra única, y que se expresa en la realización o "forma". A través del análisis y descripción de la "forma" intuimos la esencia de la obra artística.

Hasta aquí hemos llegado a unas consideraciones que son comunes a los creadores, en el arte del XX interviene el espíritu de la época, se desarrolla en una realidad histórica y en una sociedad con la que toma contacto, pero a la vez posee vida propia, ya que el arte es creación de formas ante todo (en esta verdad la opinión de críticos y artistas es unánime), y en esta actividad del artista, su imaginación y su libertad de expresión son incuestionables.

5.- REELABORACION ARTISTICA: EL NACIMIENTO DE VARIADAS TENDENCIAS ESTETICAS.

El común denominador del arte del XX es un espíritu de vanguardia, de novedad, que se manifiesta en una variedad de "ismos". Felipe Cossío del Pomar realizó en 1934 un estudio (32) con el fin de conocer lo que expresan esa serie de "ismos" que pueblan el arte contemporáneo. Reconoce los esfuerzos sinceros de los artistas que descontentos con la obra de sus antepasados se enfrentan con lo desconocido asumiendo la responsabilidad de hallar nuevas formas.

De todos esos "ismos" o modos, literarios como artísticos, se publicó un inventario en 1929. (33), que los enumera así: futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, superrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panrilismo. Las notas que distinguen a estas vanguardias son: la búsqueda de originalidad y un fuerte sentido crítico. De ello se ocupa con profundidad Valeriano Bozal en "Arte -

(32) "Nuevo Arte", B. Aires 1934.

(33) "Escrito en "Documents internationaux de l'Esprit Nouveau".

de vanguardia, un nuevo lenguaje". Madrid, 1970.

El cubismo, a juicio de Léger arte de la era indus
trial, desarrolla con amplitud la geometría de Cézanne, -
con el cubismo la composición y la perspectiva tradicio-
nales finalizan. Sus principales aportaciones van a ser
la combinación de planos y curvas, Picasso Gris, Braque -
inician una investigación que más tarde continuarán los -
expresionistas y constructivistas. El cubismo abre amplias
perspectivas. Según Cassou, de todos los movimientos ar-
tísticos, el cubismo ha sido el único que engendra unas
corrientes, que se han atrevido a llevar a sus últimas -
consecuencias la lección de Cézanne. (34)

Es lógico pensar que se refiere a la abstracción "suprematismo", (35) con influencia en Holanda (De Stijl),
y en Alemania (Bauhaus). Y se refiere también al "orphisme"
llamado de este modo por Apollinaire, y creado por Robert
Delaunay, cuyo objetivo era analizar la forma descompues-
ta por la luz, arte derivado de la geometría de Cézanne.
El cubismo fue el primer "ismo" que transformó el lengua
je plástico, introduciendo la cuarta dimensión por el mo-
vimiento y quiso reducir el espacio a formas curvas. -
Francastel opina (36) que el cubismo en su origen (ante-

(34) JEAN CASSOU: "Génesis del s. XX", 1960. Publicado -
con motivo de la VI Exposición de Arte del Consejo
de Europa. Al español, 1963.

(35) Cuya teoría fue publicada por el ruso Malevitch "Ma-
nifiesto del suprematismo", 1915.

(36) "Peinture et Société". Trad. Damián C. Bayón. B. Ai-
res 1960.

rior a 1914) ha significado la tentativa de renovar la expresión del espacio.

Pero el radio de acción del cubismo no se limita a la pintura, grandes escultores lo asimilaron a través del volumen y la oquedad, (Pablo Gargallo, Julio González, Alexander Archipenko, Lipchitz, y como en su momento estudiaremos en Alberto). A partir del cubismo el arte avanza hacia la abstracción, que se hará intensa a partir de la postguerra.

La pintura abstracta (37) nace en 1910 con una acuarela de Wasily Kandinsky, quien formuló el "principio de la necesidad interior": 1º cada artista debe expresar lo propio de su persona. 2º lo propio de la época. 3º lo propio del arte. Estos principios resultan fundamentales para la comprensión del arte actual.

Los artistas rusos Lissitzky y Kandisky en el 22 marcharon a Alemania, concretamente a la Bauhaus, fundada en Weimar por el arquitecto Gropius, que se convirtió en foco receptivo e impulsor de nuevos hallazgos. El panorama pictórico de 1914 a 1918 ha sido bien delimitado por Bernard Champigneulle. (38)

(37) Véase el estudio de Lambert, Jean-Clarence: "Pintura abstracta". Aguilar 1969.

(38) Véase "El Arte y el Hombre", V. III, p. 449-450. 1967. Ed. Planeta.

La explosión de la guerra le dio origen al "dadaísmo" al que pronto le seguiría el "surrealismo", pocos movimientos artísticos han estado tan vinculados a los males y defectos de la sociedad como estos dos.

En París 1918, el "manifiesto del purismo" (Ozenfant y el futuro Corbusier) reclama una pintura de grafismos. Al tiempo que en Holanda la revista "De Stijl" dirigida por Mondrian supone el primer paso a la abstracción geométrica. Contribuye a la renovación plástica Europea el "expresionismo alemán". Will Grohmann aclara (39) la utilización del término expresionista hoy día para designar un tipo de arte que reinstauró el drama humano en la pintura, apoyado de elementos emotivos e irracionales.

Los expresionistas alemanes desean la ruptura con el ayer y prefieren el arte imaginativo, ante de enorme energía, ataca y destruye la realidad. Una de sus primeras afloraciones fue "Die Brücke" (Dresde) fundada por Kirchner, (40) Heckel, Bleyl, Schmidt Rottluf, que ofrece un expresionismo simbólico. Los precedentes del expresionismo hay que buscarlos en la pintura de Van Gogh, en el simbolismo de Gauguin y en la aportación de Edward Munch. Dirige el gru-

(39) "Los expresionistas". Trad. Barcelona 1959.

(40) En 1903, según consta en su "Crónica de la Brücke".

po Kirchner, creador de una pintura dinámica. El "Blau Reiter", encabezado por Kandinsky 1911, (Munich), asimiló todas las exploraciones de arte europeas, de carácter internacional. Jean Cassou se ocupa del expresionismo (41) al que considera con fundamentos filosóficos y con agitación de ideas en vísperas de la guerra del 14, la cual dispersó al grupo.

Dos grandes artistas expresionistas son: Max Beckmann, cuya pintura revela el horror de su tiempo, (se trasladó a América huyendo del nazismo, muriendo en 1950) y el vienesés Kokoschka, cultivador del retrato y paisaje. Heinz Spielmann (42) señala el año 1953 como fecha de suma importancia en la obra del pintor. No critica ya los hechos políticos y sociales negativos de la época, sino que rebasando los hechos concretos extiende los peligros a todos los países occidentales.

El expresionismo francés se alimenta del patetismo de los artistas del Este, que llegaron a la Escuela de París, adquiriendo la pintura una fantasía y un misterio, a la que llega por evasión de las penurias del siglo. Gran expresionista que estuvo en España por los años 1929 (To-

(41) En "Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas" 1961.

(42) Elabora el Catálogo sobre Oscar Kokoschka con motivo de su exposición mayo-julio 1975, Madrid.

ledo, 1934 (Santillana y 1954-1957 (Ronda) fue David Bomberg, (43) de pincelada muy diluída.

1920, va a ser un año de enorme fecundidad en París, ciudad que reúne a los artistas de todos los países del mundo. Citaremos a Modigliani, Chagall, Van Dongen, - Severini, Gleizes y Metzinger. Importante es la presencia de los españoles en la "Escuela de París": Juan Gris, Picasso, Miró, Boreas, son magníficos por su pintura expresiva. Los comienzos de la 2ª guerra disuelven la "Escuela". En el período de entreguerras sobrevienen dos nuevos hechos plásticos: el constructivismo y surrealismo, - al tiempo que en Italia el futurismo llega a la cumbre durante el régimen fascista (Severini).

Después de la Revolución de la URSS, un grupo - de artistas rusos acometerán la tarea de renovar el arte de su país, constituyéndose pronto dos grupos, el de los constructivistas en torno a Gabo y Pevsner, que redactaron el "Manifiesto Realista", y los constructivistas en torno a Tatlin, que escribe en 1921, el "Manifiesto constructivistas en torno a Tatlin, que escribe en 1921, el "Manifiesto constructivista", que circunscribe el arte - en un orden ideológico. El lenguaje constructivista (44)

(43) LIPKE WILLIAM: "David Bomberg". London 1967.

(44) VALERIANO BOZAL: "Constructivismo y realismo". Rev. "Artes" marzo 1966, nº 74.

hacia los años 20, fue poco entendido por el público, y el Estado terminó sustituyendo este arte nuevo por el -realismo académico. El realismo estaba más acorde con - su programa político, Lenin desde el comienzo quiso desarrollar un arte unido al proletariado. El clima de adversidad en que se hallaron los artistas de vanguardia - les obligó al exilio, desplazándose a Alemania; serán Pi lar Gómez Bedate, el constructivismo ha sido (45) fruto del predominio de la razón sobre el instinto humano.

A partir de 1924 los artistas se entregan al "su- rrealismo" "expresionismo" y "abstracción", éste último ismo conoce su segundo nacimiento a partir de 1945, ofre ce diversas versiones: geometría (Mondrian), informalia- mo (Malevitch) estilización expresiva (Fontana). Entre - las últimas tendencias, la pintura abstracta introdujo - el movimiento (cinética), su autor Vasarély Victor, y cu yos precedentes se sitúan en los círculos rotatorios de - "Marcel Duchamp. 1935. Junto a este interés de la pintu- ra por el movimiento, (que traspasara al ámbito de la - escultura en la obra de Alexander Calder y Moholy-Magy) no hay que olvidar la pintura que busca efectos ópticos por medio de una diversidad de aspectos técnicos.

(45) "Ética y Estética del arte constructivista". Rev. "Artes" Madrid 23 mayo 1965, nº 69.

El contenido del arte nuevo en síntesis es el siguiente: Comienza el cubismo deformando la realidad, desmenuzando las formas por planos, formas que todavía responden a la realidad en su primera etapa. El surrealismo la sublima por medio de la imaginación. El constructivismo y la abstracción la transforma intelectualmente en idea, el arte abstracto es el que mejor trasciende la realidad, inquietud que se observa por primera vez en el arte del hombre del Neolítico.

A estas tendencias a correcciones o metamorfosis de la realidad, propias del arte de nuestro siglo han llamado los críticos "irrealidad" o alejamiento de lo real. Esta huida de lo real discurre con los pintores expresionistas por vías espirituales de incorporación a los problemas de la sociedad, así la pintura de Dix, Groez, Günther, Kollwitz, Kokoschka exageran las formas reales para dar fuerza a su mensaje dramático.

A menudo se habla de Paul Klee como el mejor representante de la "irrealidad". Intervino Klee en el grupo Blaue Reiter dando a conocer la palabra expresionismo. En París conoció la amistad de Apollinaire, Delaunay, Picasso. Desde 1920 figuró en la "Bauhaus". Su pintura es subjetiva y su dibujo no se amolda a las reglas habituales, muchas de sus pinturas, grabados en hueso recuerdan el arte paleolítico. Su arte es por entero intelectual.

4760

II

EL SURREALISMO, NUEVA EXPRESION DEL

PERIODO DE ENTREGUERRAS.

1.- LA HUIDA DE LA REALIDAD

El surrealismo nació de Dadá. Surgió Dadá en Zurich 1916 la quiebra de valores ocurrida en 1914, y lo hizo como una reacción cuyo objetivo, fue "barrer" (término utilizado por Tzara) los convencionalismos del momento histórico muestra de frustración y agresividad contra el mundo en que se halla. Movimiento rico en manifiestos conocen su época de apogeo en 1920, cuando Tzara llega a París y ayudado de Picabia, Breton y poetas: Luis-Aragón, Soupault y Ribemont-Dessaignes extendió el desafío Dadá por medio de obras como "Plumas" de Picabia.

Para Guillermo de Torre (46) diferencias de concepto son las que separarán superrealismo de dadáismo, - este último significa negación absoluta, ataque nihilista contra el arte, mientras que el superrealismo se orienta de forma positiva hacia los sueños aportando una nueva técnica: la escritura automática; se avanza a un orden nuevo. Breton en "Génesis y perspectiva artística del surrealismo" define dos caminos abiertos al pintor surrealista: "el automatismo y la fijación de las imágenes de los sueños".

Dadá comienza a decaer en 1921, cesando la pu-

(47) "Historia de las literaturas de vanguardia". Guadarrama, 1965.

blicación de "littérature" en 1924 para ser reemplazada - en diciembre del mismo año por "La Révolution Surréaliste" aunque según la opinión personal de Guillermo de Torre, - (48) ninguno de los primeros dadaístas: Tzara, Soupault, Aragon, daba por desaparecido el movimiento, con excepción de Breton, quién a los pocos meses publicó su primer "Manifiesto. Desde sus primeras páginas resalta: antirrealismo, antinaturalismo, negación de lo real como base del arte. Se rebela contra la lógica, contra el racionalismo absoluto que sólo permite captar los hechos con nuestra experiencia. Aprovechando los descubrimientos de Freud, - que amplía el campo de búsquedas humanas, cree Breton en una supremacía del sueño sobre la realidad sumaria. Estas teorías que ansían la consolidación de la fuente imaginativa se expresan en la práctica por: la "escritura automática", medio del que se sirve el inconsciente para liberarse, y por el sueño, estado especial del que surgen imágenes fantásticas y maravillosas.

En realidad el "sueño" es (ya los románticos otorgaron al sueño un valor poético: Novalis, Nerval...) inspiración de la obra literaria, pero no el valor único de la misma, y lo importante está en la calidad estética - del producto salido, elaborado de los sueños.

(48) Ver "Historia de las literaturas de vanguardia". - pág. 368.

Los dos movimientos dadá y surrealismo fueron muy parecidos o al menos según opina Dawn Ades, (49) lo suficiente para que muchos exdadaístas como Ernst, Man Ray y Arp se adhirieran al surrealismo sin efectuar ningún cambio radical en sus obras. La diferencia fundamental era de disciplina, por cuanto el surrealismo fue menos anárquico que Dadá e implantó reglas basadas en teorías. En Poesía, filosofía y política se desplegó una gran energía.

(49) Título original: "Dada and Surrealism", London 1974. Trad. española "El Dada y el Surrealismo". Ed. Labor 1.975.

2.- LA ACTIVIDAD LITERARIA.

William Gaunt (50) encuentra los antepasados literarios del surrealismo en los escritores franceses del XIX, el "roman noir" de Víctor Hugo y Balzac. Y el romanticismo inglés.

Gaunt no admite límites de fecha para el surrealismo, puede aparecer en cualquier momento por la razón de que nunca fué una "escuela" sino una expresión de enorme libertad espiritual. Los mismos fundadores del surrealismo no lo consideraron como una nueva escuela artística, sino un medio de conocimiento de aquello todavía no explorado sistemáticamente: inconsciente, maravilloso, sueño, locura. Para Venancio Sánchez Marín, es una constante al igual que el expresionismo, (51) que en la actualidad se halla en la intimidad de las obras. Arconada, M. en su artículo "Hacia un superrealismo musical", (52) 1925 dice: "La doctrina de Bretón más que una estética es un método. Un método no de concepción exclusiva-

(50) Título original: "The Surrealists". Thames and Hudson, Ltd, Londres. Trad. española "Los surrealistas". Ed. Labor 1973.

(51) "Expresionismo y surrealismo en la pintura de la Nacional". Rev. "Goya" 1968, nº 87, p. 144.

(52) "Rev. "Alfar". La Coruña, 1925.

mente, sino de ejecución también».

Sebastiá Gasch a pesar de no creer en las tendencias sino en las fuertes personalidades (53), ve un gran deseo en los surrealistas por alcanzar la superación de la realidad a través de la fantasía y la imaginación. (54)

El surrealismo, piensa Maurice Madeau, (55) en busca de un lenguaje instrumento de la poesía conduce a un subjetivismo, al cual pretenden rebasar transformando el mundo y cambiando la vida.

Los grandes maestros de la literatura nueva francesa: Lautréamont admirado por las generaciones jóvenes, Arthur Rimbaud buscador de la esencia de la poesía, Paul Verlaine cantor de su alma, Apollinaire con su drama surrealista de 1917 «Les Mamelles de Tirésias», Pierre Reverdy de lirismo abstracto y el profundo Jean Cocteau - preparan el camino para la escritura pura, (56) poética.

(53) Ver «Superrealismo. «La Gaceta Literaria» año III, Madrid 1º Abril 1929 nº 55.

(54) «Del subismo al superrealismo». «La Gaceta Literaria». 15 octubre 1927, nº 20.

(55) «Historia del Surrealismo», 1945, Paris, 2ª edición 1964. Trad. castellana J. Ramón Capella. Barcelona - 1972.

(56) Interesante estudio sobre «La poesía francesa del romanticismo al superrealismo» de ENRIQUE DIEZ-CANEDO. B. Aires 1945.

Los surrealistas siempre hacia lo desconocido, - buscan la riqueza del inconsciente, de los azares, la liberación total del pensamiento, por lo que su escritor preferido fue Lautréamont beneficiándose además de las aportaciones de Apollinaire - poemas y artículo "L'Esprit Nouveau" 1918-, M. Jean Hytier refiriéndose al surrealismo, (57) - descubre sus precedentes de preparación de fechas anteriores, desde 1917-1918 revistas como "Sic" con Albert Birot y "Nor-Sud" con Pierre Reverdy, agrupaban a poetas "modernistas".

Y.G. Durozoi, B. Lecherbonnier en su libro "El surrealismo" (Guadarrama 1974) nos hablan de unas fuentes mágicas o mejor aún de un intento de definir los lazos - que unen al hombre con el universo y de unas fuentes literarias arraigadas en la literatura fantástica (Walpole, - Lewis, Arnim, Poe, Nerval) y en el romanticismo alemán - (Novalis, Hölderlin), que ocupan lugar esencial entre los precedentes del surrealismo.

Al morir Apollinaire en 1918, los escritores más avanzados fundaron la revista "Littérature" (58) que apareció desde 1919 dirigida por Breton, Aragon y Soupault. Sus primeros números publicaron "Poésies" de Lautréamont

(57) Ver. t. II "Littérature Française". Larousse. Paris 1949.

(58) Revista difusora de Dadá hasta 1922.

y una obra de Rimbaud "Les mains de Jeanne-Marie". En este mismo año cuando Breton y Soupault comienzan a redactar "Les champs magnétiques", muestra de escritura automática. Difusoras del surrealismo fueron "La Révolution Surréaliste" (cuyo nº 1 apareció en diciembre de 1924, el nº 12 y último en diciembre 1929), seguida un año después por "Le surréalisme au service de la Revolution" (de 6 números que van de julio 1930 a mayo 1933). "Minotaure", sin ser específicamente surrealista, actuaba como órgano de las investigaciones superrealistas (con 12 números que van de junio 1933 a octubre 1938).

El superrealismo, movimiento, va unido al nombre de su fundador, André Breton, que nació en 1896, a quien le corresponde el mérito de haber lanzado el 15 de octubre 1924 su "Manifeste de Surréalisme" y en diciembre se fundó el Centro de informaciones superrealistas dirigido por Antonin Artaud que reúne todas las ideas e indicaciones de cuantos se interesan por el movimiento, al mismo tiempo "La Révolution Surréaliste" ha publicado ya, aparte de una información notable sobre el suicidio, textos de Max Morise, Francis Gérard, Limbour, Malkine, Crevel etc... Desde sus comienzos el superrealismo tropieza con la incompreensión de una crí

tica. Breton personalmente aclara lo que significa ser - surrealista, dice así: "Aún durante siglos, será surrealista en arte todo lo que, a través de nuestras vías, - apunte a una mayor emancipación del espíritu". La amplitud ex ansiva de la "emancipación" del espíritu supone - un ataque contra la lógica, moral y gusto, en definitiva contra las estructuras instituidas.

El "Primer Manifiesto" (59) se inicia con una - exaltación a la imaginación que en el hombre a lo largo de su vida ya sólo se ejerce dentro de los límites que - fijan las leyes de un utilitarismo convencional.

Después de hacer crítica a la actitud materialista, Breton pasa a la crítica de la actitud realista: - "Contrariamente, la actitud realista inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral". (60)

En el campo de literatura, Breton subraya lo - innecesario de ciertas descripciones del género novelístico llenas de variedad y bromea (según sus palabras) -

(59) "Manifestes du Surréalisme". André Breton. Trad. española Ediciones Guadarrama 1974, pág. 15-20. de la edición de Jean Jacques Pauvert. París.

(60) Ibidem, p. 20 y 21.

con la falsa psicología utilizada. (61) Refiriéndose a -
la lógica añade: "A este respecto, debemos reconocer que
los descubrimientos de Freud han sido de decisiva impor-
tancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al
fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor
podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones
a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar
de limitarse únicamente a las realidades más someras". -
(62)

Breton dedica unas líneas para explicar lo que -
es en esencia el surrealismo, una liberación del pensa-
miento sin impedimentos morales ni estéticos en su expre-
sión: "En homenaje a Guillaume Apollinaire quien había -
muerto hacía poco, Soupault y yo dimos el nombre de "Su-
rrealismo" al nuevo modo de expresión que teníamos a -
nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes po-
sible para su propio beneficio, a todos nuestros amigos".

El surrealismo es automatismo psíquico puro, por
cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito
o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pen-
samiento, sin la intervención reguladora de la razón, -
ajeno a toda preocupación estética o moral." (63)

(61 - 62) Ibidem, páginas, 23, 25-31.

(63) "Manifestes tu Surréalisme". pág. 43 a 46.

Escribe un apartado que titula "secretos del arte mágico del surrealismo" (64), en el que explica cómo ha de ser una composición escrita: "Escribí deprisa, - sin tema preconcebido, escribí lo suficientemente deprisa para no poder refrernaros, y para no tener la - tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocu rrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse"....

Otros escritos de Breton son: "Les pas perdus", 1924, "Introduction au discours sur le peu de réalité", 1927. "Second manifeste du surréalisme", 1930, "Les vases communicants" 1932, "Position politique du surréalisme", 1935, "L'Amour form", 1937, "Situation du surréalisme entre les deux guerres: Prolégomènes á un troisième manifeste du surréalisme ou non", 1942, "Arcane 17", seguido de "Ajours" y "Luz Negra", 1945 (65). Arcane 8. la - clave del surrealismo, toda la obra de Breton se desarro lla a través del encuentro de tres niveles, alrededor de una tradición literaria de la que surge una vanguardia - estética, de una triple referencia política (marxismo y

(64) Ibidem. pág. 49.

(65) Edición francesa Jean Jacques-Pauvert, Paris 1947. Versión española de Ramón Mayrata y Carlos Wert, Al-Borak, S.A. de ediciones 1972.

revolución proletaria) referencia científica (psicoanálisis) y filosófica (hegelianismo y pensamiento dialéctico), por último se sitúa en la articulación de literatura y vida.

"Anthologie de l'humor noir", Paris 1939 (66) es importante libro en la historia del surrealismo, la selección de textos y autores fue hecha por André Breton, quién definió el "Humor negro" como el medio externo para el "yo" de superar las trabas del mundo exterior. Los textos son de: Swift, Sade, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud, Roussel, Picabia, Picasso, Kafka, Duchamp, Vaché, Dalí... "Nadja" de 1928 se considera una obra clásica del surrealismo. Entre los textos poéticos de Breton sobresalen: "Poussin soluble", 1924, "L'Union libre" - 1931, "Le revolver á cheveux blancs" 1932, "Ode á Charles Fourier", 1947, de imágenes inspiradas. (67)

Valeriano Bozal ve en la vida de Breton y el movimiento una exigencia de no conformismo, una rigurosa libertad, el surrealismo según confiesan: Breton, - Aragón, Eluard, Artaud Crével, Desnos... es medio de li-

(66) Versión española, edit. Anagrama. Barcelona 1.966.

(67) "Révolution Surréaliste", versión castellana de - María Raquel Bengoles, Monte Avila, editores 1970. Caracas- Venezuela. Espléndida biografía que incluye bibliografía sobre Breton.

beración total, del espíritu (68) José Vila Selma, en -
"Commemoración del surrealismo: André Breton" 1896-1966
(69) descubre en el surrealismo un humanismo nuevo, una
nueva actitud ante la vida recuperando toda nuestra fuer
za psíquica.

Bretón compartió algunas obras con otros surres
listas. "Ralentir travaux" 1930 junto con Chard y Eluard,
"L'Inmaculée Conception" 1930 con Eluard, ensayo sobre -
los estados de delirio propios de los locos, modelos de
imaginación sin topes.

El surrealismo dió a conocer a numerosos escri
tores como: Reverdy considerado por los surrealistas poe
ta viviente ("Les épaves du ciel" 1924), Philippe Soupault
creador de romances que aclara el espíritu de los jóvenes
entre 1920 y 1925 ("Le Bon Apôtre" 1923, "En joue" 1925),
Robert Desnos ("Corps et biena" 1930), Pierre Naville -
Desplegó su labor en la política del movimiento ("La Re
volution et les intellectuels" 1927), Dalí como escritor
nos aporta el método de "criticismo paranoico" en el li
bro "La femme visible" y "La conquête de l'irrationnel" -

(68) Ver. Revista "Artes", nov. 1.966, nº 79, Madrid, -
artículo titulado "André Bretón".

(69) t. III. p. 191 año 1966.

1935. Aragon en su período surrealista escribe "Libertinage" 1924, "Traité de Style" 1928, "Le mouvement perpétuel" 1925, "La grande gaité" 1929 y "Persecuté persécuteur" 1930, Paul Eluard, gran poeta con una treintena de recuerdos desde 1917 a 1946 ("Mourir de ne pas mourir" - 1924, "Capitale de la douleur" 1926, "L'Amour la poésie", 1942 "Poésie ininterrompue" 1946).

También podemos citar la labor surrealista en teatro de Roger Vitrac y Antonin Artaud, la poesía satírica de Jacques Prévert y los romances irónicos de Queneau entre otros surrealistas. A partir de 1930, el surrealismo tuvo nuevos discípulos como René Char ("Le marteau sans maître" 1934, "Seuls demeurent" 1945, "Feuilles d'Hypnos" 1946, "Fureur et mystère" 1948, Les matinaux", 1950, Recherche de la base et du sommet" 1955).

En 1927 se adhirieron al partido comunista; Aragon, Breton, Eluard, Péret y Unik, desligándose más tarde Breton y Péret.

3.- LAS ETAPAS DE DESARROLLO

Maurice Nadeau ha estudiado la evolución del surrealismo en etapas (70) siendo la primera desde 1924 hasta el 2º Manifiesto -que cierra el período- publicado en diciembre 1929, por primera vez en el nº 12 de "La Revolution Surrealiste" caracterizado por su carácter apasionado. Breton define el surrealismo no sólo como tentativa de conocimiento, sino como dinamismo para alcanzar un "punto del espíritu", donde quedan abolidas las contradicciones aparentes.

La segunda etapa gira en torno a los años 1930-1933, apareciendo una nueva revista "Le surrealisme au service de la Revolution", período rico en textos ya mencionados.

A fines del 30, Sadoul y Aragon van a Rusia participando en los medios literarios de Moscú y Leningrado y firman una carta en la Unión Internacional de Escritores, que condena el Segundo Manifiesto, el psicoanálisis y el troskismo por idealistas y antirrevolucionarios, que conducirá a la ruptura entre Aragón y los surrealistas.

La política surrealista se inicia en 1931 con tres panfletos contra la exposición colonial y con una participación activa en la Exposición anticolonial de los comu-

(70).- "Historia de Surrealismo". 1ª edición 1945. París.
Al castellano por Juan Ramón Capella. Barcelona 1972.

nistas. Al separarse definitivamente del comunismo Breton y Eluard, Breton publicará en 1935 "Position politique du surrealisme", aclarando su ruptura con el Partido. Anunció la fundación de "Contre-attaque". "Unión de lucha de los intelectuales revolucionarios", cuyo manifiesto 7 octubre 1935, fue firmado por: Bretón, Eluard, Pastoureau y Péret, simpatizantes como Claude Cahun y Maurice Heine.

Al mismo tiempo se dobla la actividad artística. Las ilustraciones de "Minotaure" abren el campo a pintores surrealistas: Arp, Dalí, Tanguy, Domínguez, Ernst, Miró, Giacometti, Magritte, Delvaux, Picasso, Masson, Chirico, Duchamp ilustraban las portadas. Se forman grupos en Bélgica, Checoslovaquia, Suiza, Inglaterra, Japón, difundiendo por Praga, Zurich, Canarias.

Fue decisiva la influencia de Trotski, al que conoció Breton en Méjico, Trotski piensa que el arte para ser revolucionario debe ser independiente de todo gobierno, como consecuencia de tales ideas lanzan Breton y Trotski el manifiesto "Pour un art revolutionnaire independant" que invita a agruparse a todos los artistas revolucionarios, de todos los países.

Señala Nadeau como tercer período los años 1933-35 (71). En 1935 se difunden ideas del grupo, en especial

(71).-- DOMINGO LOPEZ TORRES en su artículo "Índice de Publicaciones surrealistas" 1934, "Gaceta de Arte", nov. 1934, nº 31 menciona las publicaciones de Eluard "la rosa publique" y "Petite anthologie poétique du surrealisme" de Georges Hugnet.

de Breton: Qu'est-ce que le surréalisme? "Point du jour", "L'air de l'eau" 1934.

Desde 1937 a 1942, tras la publicación de "L'amour fou" de Breton, que se fija en el azar objetivo, se efectúan exposiciones, reagrupaciones de surrealistas y difusión por América Latina y una influencia plástica en Estados Unidos por las técnicas y la imaginación.

A partir de 1942, la guerra europea movilizó a muchos surrealistas que ingresaron al nazismo, Nueva York publica la revista "VVV" fundada en 1942, abierta a otras corrientes. Su actividad se centraba en la transformación del hombre, por encima de la revolución social, búsqueda que se halla en los "Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o no." En definitiva se internacionalizan las preocupaciones artísticas y políticas.

Ya en 1954 se efectúan exploraciones surrealistas en todos los campos, por ejemplo el redescubrimiento de lo maravilloso del arte galo, la continuación de nuevas experiencias plásticas y la creación de cuatro revistas (1956 a 1969) que ofrecen aspecto colectivo. ("Le surréalisme même", "Bief", "La Brèche", "L'archibras").

Breton muere en septiembre 28 de 1966, el grupo durará hasta febrero 1969, Schuster publica en "Le Monde" 4 octubre un texto explicando los motivos de disolución.

Concluyendo, nada nos ayudará tanto a comprender la esencia del surrealismo, como los manifiestos teóricos. El Primer Manifiesto 1924 lo define como expresión del pensamiento libre del control de la razón. El Segundo - Manifiesto 1929 aclara que decir expresión es decir lenguaje, utilizado de forma nueva por el "automatismo" independiente de la lógica. Breton en "Entrée des médiums" 1922 enumera las tres técnicas del surrealismo:

- "cierto automatismo psíquico que corresponde con bastante exactitud al estado de sueño".

- "los relatos de sueños"- Las experiencias de un - dormir bajo hipnosis".

La escritura automática (cuya práctica define al - surrealismo -Primer Manifiesto-) se desentiende de la - realidad exterior y preocupaciones de orden lógico, mo - ral, estético, impulsando la actividad creadora. El tex - to creado por automatismo encierra un contenido incons - ciente que puede ser interpretado psicológicamente, con - tenido que se encuentra próximo al sueño.

4.- ESTETICA SURREALISTA: LA PINTURA

El dadaísmo opina Guido Marpurgo - Tagliabue (72) había nacido como rebelión contra los resultados de una civilización, la occidental, su programa de demolición de valores (religión, patria, honor...) era negativo - por eso Breton, Aragón, Eluard, Péret fundaron al separarse el surrealismo para modificar los valores tradicionales o bien sustituirlos por otros. Tagliabue no concede carácter científico al movimiento surrealista - por prescindir de la realidad del mundo, en vez de dar a las cosas nueva coherencia.

Breton desde 1925 destacó la existencia de una pintura basada en el "examen interior", apareciendo en ella en 1938 el "automatismo absoluto", sobre el que insiste en 1941. Se opone desde 1947 al "realismo socialista" y a la "abstracción geométrica". (73)

Sensiblemente a la pintura escribe en 1928 "Le Surréalisme et la Peinture" (Gallimard), donde niega la pura imitación: "El error cometido fue pensar que el modelo no podía ser extraído más que del mundo exterior, e incluso que solamente podía ser toma -

(72)- "La Estética Contemporánea". Ed. Losada. B.Aires 1971. (pág. 624).

(73).- Ver el estudio de José Pierre "El surrealismo". París. 1966.

do de él..." "La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy concuerdan todos los espíritus, se referirá a un modelo puramente interior o no será nada".

En "Crise de l'objet", 1936 (74) propone la fabricación de objetos aparecidos en los sueños, aclarando que el objeto perseguido por él desde 1923 "era la objetivación de la actividad del sueño, su paso a la realidad..."

Aragón en "La Peinture au défi" aclara lo maravilloso de la surrealidad en pintura por cuanto nace del rechazo de la realidad. Max Ernst en "Au - delà de la peinture" (75) insiste en el simbolismo y fuente de imaginación de ciertas formas confusas.

André Masson va más allá y en "Le Plaisir de peindre" /La Diane française, 1950) apunta las condiciones necesarias de una obra de imaginación, hasta ahora hemos visto que el automatismo, los sueños, las asociaciones de imágenes, son materiales al igual que los temas ofrecidos por la naturaleza, pero la obra de arte ha de ser el resultado de : 1ª "La intensidad de la meditación previs. 2ª El frescor de la mirada sobre el mundo exterior;

(74).- En "Le surréalisme et la peinture". Nueva York. Bretonianos 1945.

(75).- "Cahiers d'Art" número especial sobre Max Ernst. 1937.

3º La necesidad de conocer los medios pictóricos propios del arte de este tiempo".

Dadá y Surrealismo se caracterizan por la tensión como rasgo esencial, siendo la pintura la mejor propagadora. La creación de objetos extraartísticos se remonta a Marcel Duchamp, quien compuso una "Máquina", apartándose del modelo exterior, pintura de exploración mental que intensifica durante su estancia en Nueva York de 1915 a 1923 con su obra. "La mariée mise à nu par ses célibataires, même". Del encuentro en América con el pintor Francis Picabia aparecen las primeras muestras del espíritu dadaísta. A Picabia cualquier objeto le servía para representarlo (objetos de publicidad, máquinas industriales...)

Al igual que Duchamp, Chirico crea siguiendo el modelo interior. La obra de Chirico condujo a Max Ernst a ejecutar su primer "collage" surrealista, "La preparación de la cola de hueso", obra que nos permite fechar el nacimiento de la pintura surrealista en el mismo año que "Les champs magnétiques". El mismo Ernst definirá el "collage" como "encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no conveniente". El "collage" es fundamental en la pintura surrealista de Ernst así como en Magritte o Styrsky. Su collage utiliza elementos preexistentes a la intención del pintor, "La Femme 100

têtes" 1929 y "Une semaine de bonte" 1934. Max Ernst nacido cerca de Colonia se inspira en el romanticismo alemán, según opina José Pierre (76) creador también de "frotta - ges" aplicando el automatismo simbólico a la plástica, que realiza desde 1921. Cirlot (77) distingue en su obra tres períodos artísticos: predadaísta, dadaísta (1924-1925), surrealista (1925 a 1941) y su estancia en Estados Unidos (1941-1953). En realidad, antes de aparecer el Primer Manifiesto, existían los dibujos automáticos de André Masson que sale del movimiento Dadá, esquematizando los elementos desde 1925 para llegar posteriormente a una mayor creación formal 1939.

Por otra parte la obra de Chirico de 1910-1917 será responsable de la aparición de la pintura surrealista. Sus obras exteriorizan inquietudes intensas: locomotoras, máscaras, guantes, maniquies, objetos que sabe interpretar en España Maruja Mallo con sorprendente misterio. También la inquietud de Picasso, repercute en los surrealistas, al liberar sus seres del modelo exterior. Muestra de lo dicho es el hecho de que Breton en el "Manifiesto del Surrealismo" 1924, citada ya como surrealistas a los pintores:

(76).- "Pintura surrealista" 1919-1939. Barcelona. 1971.
Trad. Juan Eduardo Cirlot.
"El surrealismo". t. 21. Aguilar 1969; original
Paris 1966.

(77).- "Arte del siglo XX" Barcelona 1972, t.I.

Ucello, Seurat, Moreau, Matisse, Derain, Picasso, Braque, Max Ernst. Masson.

Yves Tanguy junto con Arp participan del surrealismo, el primero mostrando al mundo de los sueños, Arp componiendo collages hasta 1930, fecha en la que se aproxima a la abstracción.

René Magritte se preocupó más de la imagen visual que de la técnica, gran inventor iconográfico ("Las gradas del estío" 1937, "La clave de los sueños" 1930, "El falso espejo" 1928). Otros pintores surrealistas fueron: Paul Delvaux, desde 1935, de temática repetida; Messens lindando en el campo semiabstracto; Pierre Roy creador de objetos mágicos y los pintores Wilfredo Lam y Matta Echaurre de gran imaginación.

5.- SIGNIFICADO DEL SURREALISMO

El movimiento surrealista presenta como base firme la unión de poetas, intelectuales y artistas, influido por el concepto negativo del dadaísmo y por la teorías de Freud (el mismo Freud estudió brevemente el interés del psicoanálisis para la Estética, dice así: " el arte forma un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos y el mundo de la fantasía, que nos procura su satisfacción") (78) am -

(78).- S. FREUD: "Obras Completas".V.II.Trad.1948. pág - 886.

bicionan sacar conclusiones de la union del pensamiento mítico, onírico y poético, movimiento que anhela un cambio moral, social y económico, la pintura va a ser un medio para lograrlo pero no un fin.

En 1925 se realizó la primera exposición surrealista en la Galerie Pierre de París interviniendo incluso artistas que nunca se unirían al grupo. La difusión mundial de la pintura ocurre a partir de 1930, Yugoslavia, Checoslovaquia, Inglaterra, Dinamarca, Rumanía, Japón y España con la formación de grupos y exposiciones internacionales.

Se presenta el surrealismo pues, como un retorno -tras la realización racional del cubismo- a lo puramente instintivo de lo imaginativo y poético.

Waldberg Patrick (79) lo describe como un estado que no disocia la poesía y el arte. Su culto a la imaginación y lo fantástico cuenta con una rica tradición, en la pintura arranca de Durero, alcanza su máximo con la pintura de El Bosco y Brueghel el Viejo, se refleja en las figuras de Ensor y culmina en los grabados, aguafuertes y "pinturas negras" de Goya. En nuestro siglo (aunque no aparezcan oficialmente en el surrealismo) cultivan lo fantástico: Max Chagall, Paul Klee. También Oscar Domínguez, Esteban Francés y Leonor Fini.

(79).- "Le Surréalisme". Genève 1962.

El surrealismo pictórico y literario es figurativo en su mayoría, a través de la imagen sustituye la realidad en que vivimos por una surrealidad. En definitiva va más allá de la realidad, siendo frecuente asociaciones - extrañas de objetos preexistentes. Ha influido en la publicidad, en la moda, en la escenografía, y en la concepción del mundo. Cirlot en su estudio sobre la estética - surrealista (80) dice que la pintura podía efectuarse sin tema previo, por acumulación de elementos estéticos (líneas, colores, manchas y formas) o bien partiendo de una imagen inventada o soñada pero vivida con intensidad. En este sentido se apoya en el descubrimiento del inconsciente de Freud.

Manuel Abril en 1935 (81) contempla el surrealismo - como algo que permanecerá por su propio principio, aunque la escuela desaparecerá en el arte como tal grupo independiente, por su profundidad que hace la obra de arte eterna.

Moreno Galván otorga al surrealismo (82) la voluntad de interpretar de forma nueva la realidad.

Yvonne Duplessis en su libro titulado "Le Surréalisme" (traducido al castellano, 1972) se ocupa del arte su -

(80).- "Arte Contemporáneo". E.D.H.A., S.A. Barcelona 1958.

(81).- "De la naturaleza al espíritu". Madrid. 1935

(82).- "Estética Contemporánea". Madrid. 1965.

rrealista, otorga a la pintura un amplio campo de influencia de la poesía, siempre que imite o reproduzca las formas y el orden del mundo exterior. No se contentan los surrealistas para ver el mundo con el punto de vista objetivo, acuden al inconsciente que es fuente de inspiración del hombre, aprovechando las imágenes del sueño, consiguiendo de esta forma una estética nueva.

6.- LOS OBJETOS ESCULTORICOS SURREALISTAS

Las creaciones surrealistas de GIACOMETTI confinan con el mundo del objeto; son obras formadas por volúmenes reunidos en un cierto orden. La "Cabeza que mira" 1923 de Alberto Giacometti es un bloque de piedra con dos muescas, una vertical y otra horizontal. En otras obras como "Mujer acostada", 1928, dispone Giacometti las formas en planos casi independientes, siendo el espectador el que los asocia.

Verificó uno de los objetos surrealistas más importantes del momento, una bola de madera señalada por un hueco y suspendida por cuerda de violín (1930).

Los objetos surrealistas son objetos encontrados o transformados, de contenido simbólico.

Max Ernst, ha sido uno de los que más han contribuido a la invención de formas de nuestro tiempo. Se interesó tempranamente por los "objetos encontrados", exponiendo en 1927 un simple canto rodado sobre un taburete. Desde 1935 compuso hombres-pájaro, sirenas, animales que oscilan entre lo real y lo irreal, todos ellos de gran imaginación.

El alsaciano Hans Arp desde 1913 compuso esculturas predadaístas, transformaciones elementales de formas naturales. El escultor consigue la estilización de Brancu-

si unas veces y formas cósmicas otras, a partir de 1930.

La escultura surrealista se abre a todas las inventivas, simplifica y esquematiza; con posterioridad al año 1935, el surrealismo mágico ha seguido representado por el ruso Baskine, el irlandés Willians; se observa una clara tendencia en Henry Moore o Epstein.

Moore tiene esculturas casi naturalistas con acentuado esquematismo, otras que se pierden en el espacio y otras totalmente inventadas. También esquemáticos y sencillas son las obras de Brancusi, formas cerradas en sí mismas y vitales.

Otros escultores en el momento presente buscan una síntesis entre surrealismo y abstracción. Entre ellos, las esculturas de Bárbara Hepworth, intermedias entre Moore y Brancusi, Wright, Robert Adams o bien la obra de Eduardo Paolozzi de claro triste surrealista, que fusiona esta tendencia y la abstracta.

74 h

III

LOS AÑOS DE CAMBIOS EN ESPAÑA

1.- EL SENTIR HISTORICO

En el mundo y en España se han producido entre 1917 y 1921, cambios fundamentales: las minorías no tienen fuerza y los valores tradicionales se derrumban.

Jover Zamora señala una estrecha conexión del desarrollo económico español y occidental en el primer tercio del siglo. Se combinan factores extranjeros y españoles que definen la historia de treinta y seis años de nuestro país: un fortalecimiento económico apreciable y una crisis social paralela a una crisis espiritual y otra política;

La economía prrspera -la misma neutralidad española la favorece- los resultados de ello repercuten positivamente en la burguesía que se fortalece como consecuencia del desarrollo de la industria. En otra situación se halla el ejército como estamento que vive del recuerdo del pasado colonial, alejado mentalmente de los demás clases sociales (aunque conservando su tradicionalismo). Añadimos el problema del clero, como grupo social desvirtuado ante los ojos del pueblo, y por último la clase obrera que comienza a actuar (huelgas, asociaciones, CNT, UGT) para suavizar sus condiciones de vida entre 1901 y 1921, diferenciándose dentro del proletariado, por su situación

social, el obrero industrial del obrero campesino, víctima de una pésima estructura rural. Tamames (83) ya ha abordado con realismo los problemas por los que ha pasado y todavía pasa nuestro campo (especialmente latifundismo), señalando las graves consecuencias que de ello se derivan desde el punto de vista humano: condiciones de vida lamentables, inseguridad de empleo, revistiendo a menudo la forma de trabajo eventual, y analfabetismo. Este proletariado de campo en los años que estudiamos, intensificará la crisis social.

Estas clases sociales mencionadas que se retiran a su propio interés, se separan todavía más por su pensamiento político.

Cuando en 1909 se produjo la crisis en Barcelona ("Semana Trágica") suscitada por la guerra marroquí, comenzó a extenderse el movimiento socialista, que cobró efervescencia ante las consecuencias económicas provocadas por las maniobras y especulaciones de empresarios y comerciantes, consecuencias que se tradujeron en la subida de precios en artículos de primera necesidad, y desproporción entre precios y salarios. La indignación del obrero industrial y rural fue en aumento, provocando una inquietud de la que se hicieron eco los intelectuales.

(83).- TAMAMES: "Estructura económica de España". Madrid. 1971.

La huelga general no se haría esperar, en 1917 se inicia la etapa revolucionaria de España a comienzos de siglo, al fracaso político constitucional de Cánovas, se suma el descontento del ejército afectado por la subida de precios y el malestar social.

Es ahora cuando la burguesía temerosa ante el empuje obrero juega la última baza colocándose al lado del ejército; la propia escisión interna del partido socialista, dando lugar al partido comunista y en general la fragmentación del proletariado en anarcosindicalismo y socialismo, hizo que al sobrevenir la crisis del 21, España pasara al mandato de Primo de Rivera.

Tuñón de Lara estudia objetivamente esta crisis (84) de postguerra, lógicamente de carácter mundial, pero con implicaciones concretas en nuestro país, derivadas del empujamiento de los capitalistas españoles que no habían incrementado el mercado interior ni efectuado mejoras agrarias ni salariales. Al bajar la producción los capitalistas se opusieron a toda reivindicación obrera, máxime al recordar el triunfo de la revolución soviética. Tuñón observa que el proceso de desarrollo económico español se había ejercido por grupos con tendencia al monopolio, monopolistas que en estos momentos críticos necesitaban el apoyo del Estado, y en esta dirección actuará Primo -

(84).- MANUEL NUÑEZ DE ARENAS Y TUÑÓN DE LARA: "Historia del movimiento obrero español". Barcelona 1970.

de Rivera, (lo mismo harán las dictaduras europeas de entreguerras).

Con el terreno abonado desde el ángulo social y económico, más las vacilaciones políticas y la derrota de Annual, Primo de Rivera inicia un gobierno dictatorial que durará seis años.

El testimonio de Maurín esclarece esta etapa de nuestra historia (85) Ve Maurín en el golpe de Estado del 13 septiembre 1923 la salvación de la burguesía del desastre económico, la España capitalista y feudal dejó de sentir miedo al adherirse a la dictadura militar. Para Maurín no ha existido en la historia ningún pueblo, cuya burguesía profesara una "mansedumbre" con respecto a los restos de feudalismo (monarquía, ejército, clero) (86) como en España. El problema de España -opina- es su división en dos Españas rivales: la industrial y la agraria.

La llegada de Primo de Rivera era necesaria para capitalistas, militares, clero, monarquía y gran burguesía, mientras que los trabajadores del campo se agitan contra la Dictadura, la pequeña burguesía se ahoga por los impuestos, los intelectuales ven mermar la cultura

(85).- JOAQUIN MAURIN: "Los hombres de la dictadura." Madrid. 1930.

(86).- El proyecto de Constitución que lanzó públicamente Primo de Rivera en 1929, significó el intento de legalizar el poder absoluto de la corona y el afianzamiento de los restos feudales.

en manos del clero y los estudiantes reflejaban en pro -
testas el malestar general.

Raymond Carr (87) opina que la caída de Primo de -
Rivera se debió a su fracaso político del 29. La esen -
cia de su poder monopolizador desembocó en la rivalidad
de políticos e intelectuales, recordemos como Unamuno -
fue deportado en 1924 a Fuerte de San Juan (88).

La dimisión de Primo de Rivera en enero de 1929 -
(por el abandono del ejército) y el hundimiento de la -
monarquía que coincide (1930) con las repercusiones de -
la crisis económica del 29, van a otorgar el poder a la
República, la cual recogerá el impacto de la crisis mun-
dial. La 2ª República (1931) no se mantuvo firme frente
al ejército ni frente a la extrema derecha y la izquier-
da revolucionaria. Fue significativa la presencia socia-
lista en el nuevo gobierno y ejemplo de socialismo fue -
"la ley agraria" 1932 junto con la legislación de 1933.
(89).

(87).- "Spain 1808-1939". Oxford University Press. 1966
Ediciones españolas, Ariel, Barcelona 1969-1970

(88).- Comenta el hecho SALVADOR DE MADARIAGA: "Memorias"
(1921-1926). Madrid. 1974. Espasa Calpe. pág. 215.

(89).- Es de interés para el estudio de estos años "la
II República". 2 tomos de Manuel Tuñón de Lara.
Madrid. 1976.

¿De qué modo influyeron estos acontecimientos españoles en nuestros intelectuales?. ¿Cuál fue el desarrollo de la cultura?. Los periódicos y revistas sobre todo estas últimas atraen a los intelectuales, por servirles de medio de expresión ideológica e incluso sentimental del momento histórico, en el que juega importante papel el mundo extranjero. Este "sentir histórico" origina una literatura política desde 1930, como crítica contra la dictadura, y con la República la cultura adquirió nuevos bríos, ayudada por el interés oficial. Las inquietudes de intelectuales y artistas contrastan con el anquilosamiento de la masa. Dichas inquietudes pueden resumirse en las siguientes: a) inquietud por el acontecer político y social del país, preocupándose la literatura y el arte por la estructura y problemas sociales, surgiendo hacia los años 30 una literatura que hunde sus raíces en lo social, b) Inquietud por el discurrir europeo con marcada influencia del mismo.

c) Inquietud por renovar el arte y literatura, renovación que se gesta durante la monarquía, nace con ímpetu en tiempo de la dictadura y consigue amplio desarrollo con la República, y que tendrá como característica la introducción de las nuevas corrientes europeas, creciendo al mismo tiempo el afán de divulgar la cultura a la mayoría popular.

d) Preocupación por la enseñanza y sus métodos, el mismo teatro universitario "La Barraca" creado por Lorca, tenía ante todo una finalidad didáctica.

De 1915 a 1923 la España intelectual realiza un esfuerzo de renovación, amplía relaciones con el extranjero: Alemania, Francia e Inglaterra (cuyas corrientes intelectuales - también ocuparon un primer lugar: Bartolomé Cossío, Casti - llejo), comunicaciones ya iniciadas por la Institución Li - bre de Enseñanza" (90).

Ortega y Gasset primera figura de nuestro pensamiento escribió en el periódico "El Sol" desde el 1 diciembre de - 1917, diario financiado por Nicolas María de Urgoiti, que - se convirtió en portavoz de las ideas de Ortega. En 1916 - publicó "El Espectador" que era una visión panorámica del - mundo y de España, para un público minoría. El 29 de enero - inicia su labor en la revista "España" (1915-1924) y que más tarde fue dirigida por Araquistain. Como redactores figura - ban: Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Ramiro de Maeztu y Juan Guixé. Colaboradores: Fernando de los Ríos, Antonio Machado, Luis de Tapia, Benavente, Valle-Inclán, Unamuno, Penagos.... Demuestra el interés por los hechos de Europa, la sección - de asuntos extranjeros de la revista. Ocurre que los aconte-

(90).- Excelente libro sobre la cultura española es el libro de Tufiñ de Lara: "Medio siglo de cultura española". 1885-1936. Madrid. 1970.

cimientos de la crisis del 17 y los llegados del exterior: revolución rusa y la guerra mundial van siendo vividos por nuestros intelectuales hasta el punto de firmar, gran número de ellos, un manifiesto de lado de los aliados (Valle Inclán, Azaña, Azorín, Unamuno). (Dato suministrado por Tuñón de Lara, nota 90).

Pero el contenido esencial de "España" era la problemática nacional, el "problema de las dos Españas", que para Ortega sólo se resuelve con la creación de una nueva España, de "élites" dirigentes, cuya acción salvaría la cultura. Ortega consciente de la desintegración social en España en su ensayo "España Invertebrada" 1922 insiste en que los grupos que integran un Estado "viven juntos para algo, no conviven por estar juntos, sino para hacer juntos algo".

Se oponen a este fin la aparición de regionalismos y un "particularismo" de todas las clases sociales a los que considera males graves junto con un descontento hacia los políticos, producido por la falta de armonía entre la masa y la minoría que dirige: "Una nación es una masa humana organizada, estructurada por una minoría de individuos selectos".... "Así cuando en una nación la masa se niega a ser masa -esto es, a seguir a la minoría directora- la nación se deshace, la sociedad se desmembra y sobreviene el caos social, la invertebración histó-

rica".

El pensamiento de Ortega gira en torno de unas minorías selectas (ideas que mantiene en "La rebelión de las masas") para las que debería regir" el imperativo de selección", imperativo opina Ortega necesario también para fortalecer la cultura.

Y para una minoría es también su "Revista de Occidente", julio 1923, en la que otorga prioridad al hecho intelectual sobre el social, revista de alta calidad literaria: Antonio Machado, Lorca Salinas, Alberti, Pérez de Ayala, Baroja.

Comparten con Ortega la gloria del ensayo: Gregorio Marañón de enorme interés para el campo de la psicología y el crítico Eugenio O'Ors, famoso por sus ensayos de arte, aunque demasiado aferrado al clasicismo y sentimentalmente distante del arte nuevo.

2.- LA RENOVACION LITERARIA

Hacia 1919 surgió en España un movimiento de renovación literaria. Guillermo de Torre adjudica a Ramón Gómez de la Serna el papel de iniciador de la vanguardia (91) - oponente a la paralización de formas. Juan Larrea y Gerardo Diego se vieron influidos por la versificación libre - del chileno Vicente Huidobro. Juan Ramón Jiménez y Moreno Villa luchaban por desoartar la retórica ficticia de las academias. Si bélicamente España no participó con Europa, sí lo hizo en el arte, literatura y expresiones plásticas, con aproximación a Francia e Italia. Surgen pues en la - segunda década nuevos movimientos de profunda espiritua - lidad en la poesía (por influencia de la guerra mundial): ultraísmo, superrealismo, renovando la poesía, "Ultraísmo/ se denominó el ismo español de entreguerras, y su manifies - to "Vertical" 1920 fue redactado por Guillermo de Torre, - quién según el juicio de Ricardo Guillón fue "el talento - más claro que aparece entre los ultraístas".

El manifiesto ultraísta pretendía hacer un llamamien - to a los jóvenes contra la imitación, resperando a los gran - des maestros: Antonio Machado y Ramón Jiménez, quienes en re -

(91).- GUILLERMO DE TORRE: "La aventura estética de nuestra edad" Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral. Bar - celona. 1962.

lidad marcaban la transición entre la poesía modernista y el comienzo de las nuevas tendencias.

1925, es un gran momento de vanguardia para nuestra literatura y la europea, lo mismo que para las artes plásticas. Preludio del mismo fue la ya citada "Revista de Occidente" de Ortega, quien luchaba como nadie para defender y extender la cultura.

Los renovadores de la "Generación del 27" hacen "poesía pura", siendo común al grupo la revalorización de Góngora. García Lorca escribió "El poema del cante jondo" en 1921-1922, y el "Romancero Gitano" (1924-1927) publicado originalmente en 1928), rompiendo con el costumbrismo andaluz para dar paso al "dramatismo" hondo de la andaluz, de aproximación a lo popular. Su teatro poético lleva también la impronta social: "Bodas de sangre", "Yerma" y "La casa de Bernarda Alba", que funden lo lírico con lo trágico. Su teatro "La Barraca" va encaminado al pueblo. Lorca al igual que el resto de escritores de la generación del 27 fue reaccionando a la dictadura (Gerardo Diego, Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Aleixandre. Altolaguiere). De clara inquietud social es la obra de Miguel Hernández titulada "El labrador de más aire", 1936 y la inmersión de Alberti en la realidad histórica en su obra de Teatro "El hombre deshabitado", escrita entre 1929-1930.

3.- DIFUSION DE LA CULTURA HASTA LA DICTADURA

Hay que destacar la importancia que adquirieron para la difusión de la cultura algunas revistas. Comenzaremos por la más populares de abundantes ilustraciones y que incrementaron la información mundial: "Mundo Gráfico" 1911, dirigida por José I. Campúa, "La Esfera" 1914, y "Blanco y Negro" revista semanal, creado en 1893 por Torouato Luca de Tena, además de "La Ilustración Española y Americana" que fundada en 1870 llegó hasta 1920.

Revistas plenamente intelectuales fueron: la "Revista de Occidente" y la revista literaria "La Pluma" (junio 1920-1923), en la que se publicaron tres obras de Valle-Inclán, "Fedra" de Unamuno poemas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Salinas y García Lorca (en enero de 1921). Más la prosa de Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna y la colaboración de Manuel Azaña.

Entre las que se ocuparon del arte nuevo citaremos: revista "Alfar" La Coruña que comienza a existir en 1923, su director fue Julio J. Casal, administrador Alfonso Mosquera. La "Gaceta de Bellas Artes", "Mediodía" revista de Sevilla, cuyo año I fue 1926-1927, director Eduardo Llorent y Marañón. "Verso y Prosa". boletín sobre todo de la joven literatura, Murcia enero 1927-1928. "Papel de

Aleluyas", Huelva 1927. "Litoral", Málaga 1926. "Ultra", Madrid. 1921.

"La Verdad", 1924-1926. Y las catalanas: "Gaceta de les Arts", "L'Amic de les Arts", "Les Arts Catalanes".

Un hecho importante para la cultura fue en 1927, la aparición de "La Gaceta Literaria", dirigida y fundada - por Giménez Caballero, actuando como secretario Guillermo de Torre. Organó de los grandes renovadores españoles y de gran vitalidad intelectual hasta 1931. Fue revista - polémica, y así se titulaba en su primer número aparecido el 1 de enero de 1927: "Ibérica Americana, internacional de Letras-Arte-Ciencia".

Constaba de dos números al mes y en cada uno de ellos figuraba un apartado para el Arte Nuevo. El nº 11 del año de la inauguración pública el "Centenario de Góngora", homenaje de trascendencia en nuestra cultura y que contó con la colaboración de : Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Valéry, Larbaud, Ramón María de Valle-Inclán, Antonio Machado, Albert Thibaudet, Alfonso Reyes, Federico García Lorca, Jean Cassou, Tomás Garcés, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Francis de Miomandre, Gerardo Diego, José Bergamín, José María de Cossío, Benjamín Jarnés, Miguel Artigas, Antonio Espina, - Francisco Ayala, Justo García Soriano, Mauricio Bacarisse

y E. Giménez Caballero.

El nº 14 del mismo año, ofrece el interés informativo (92) sobre otras revistas coetáneas, como por ejemplo: la publicación en el primer número de "Papel de Aleluyas", de artículos de Giménez Caballero ("Procesión") Gerardo Diego ("Idilio"). Félix de Bulnes ("Noche") y R. Gómez de la Serna (!Aleluya, Aleluya!). El homenaje a Góngora de "Verso y Prosa", con artículos de: Giménez Caballero, Bergamín, Claudio de la Torre, Arconada, J.M. Coasío, Vicente Aleixandre.....

La publicación del interesante ensayo "Realismo Mágico" de Franz Roh, (sobre el nuevo arte) por la "Revista de Occidente". O bien los artículos reunidos (Manuel Abril, Dámaso Alonso, de la Serna....) por la "Revista de las Españas" del mes de julio.

Desde 1929, "La Gaceta Literaria" amplía la información sobre Arte, en la extensión llamada "Gaceta de Arte", cuyos directores son, Antonio Espina (Madrid) y Sebastián Gasch (Barcelona).

(92).- 15 de julio. Sección titulada "Itinerario de Revistas Españolas".

4.- LA CULTURA DURANTE LA SEGUNDA REPUBLICA: PRINCIPALES MANIFESTACIONES.-

Finalizada la dictadura, ¿Cuál era la situación de nuestra cultura?, concretamente en 1930. Rafael Marquina (93) al resumir el teatro de 1930, junto a los éxitos - de los hermanos Quintero deplora el poco éxito alcanzado por las tendencias vanguardistas. En cuanto a la literatura inicia una tendencia política. Los personajes de la dictadura publican sus ideas, incluso el pensamiento de Primo de Rivera recopilado en el libro de D. Dionisio Pérez, y "Censura por dentro" de D. Celedonio de la Iglesia. Más los interesantes libros publicados por Francisco Cambó, Luis Jiménez de Asúa, Gabriel Maure.

Una nueva filosofía desarrolla la pluma de Ortega - en la Revista de Occidente, 1930 supone el apogeo de nuestros artistas en medio del arte europeo de París. Y en - cuanto a la actividad de las revistas, la "Revista de Occidente" se abstiene de buscar valores en la estética actual, ocupándose de ciencia y literatura.

"La Revista de las Españas" incrementa la información de los problemas hispano-americanos, y la tradicional revista "Arte Español" se orienta poco hacia el arte

(93).- Informe sobre 1930, "La Gaceta Literaria", 1931, 1^a enero nº 97.

actual. En contrapartida aparecen nuevas revistas, "Atlántico" (reaparece), revista gráfica para los nuevos valores; "Nueva España". Madrid, quincenal dirigida por Antonio Espina, Adolfo Salazar y José Díaz Fernández, preocupada por difundir la cultura y "Bolívar" información quincenal de la vida hispanoamericana. Cuenta con intervenciones Xavier Abril, Ponce de León, José Bergamín, José Renau, Grosz. Y contiene artículos sobre Rusia.

Se produjo en 1930 una corriente de recepción de ciencias sociales, especializándose la editorial Cénit, entregada a las ciencias sociales y marxismo y el grupo Giar, donde colaboraban: Bergamín, García Valdecasa, Felipe Sánchez Román, arquitecto Lacasa. En general en los años 30, se intensifica las diversas opiniones sobre la cultura contemporánea en relación con la sociedad. Unos se inclinan por minorías selectas como conductoras y bases firmes de la cultura, y otros prefieren una difusión mayoritaria.

Durante la República se produjo un acercamiento cultural con la intelectualidad catalana, de tono antimonárquico. Se publican obras de carácter político: Ramón Franco "Madrid bajo las bombas", describe su actuación en la revolución de diciembre 1930. Hernández Catá escribe "La Dictadura ante la historia"; Gonzalo de Reparaz "Alfonso -

XIII y sus cómplices", "La sublevación de Jaca". "La vida de Fermín Galán". Rafael Sánchez Guerra narrará "Dictadura, indiferencia, República".

El interés por el acontecer ruso se manifestó en "Lenin, en 1917" de Serge. El humor con tintes profundos e está representado por Wenceslao Fernández Flórez y Jardiel Ponceña.

El teatro español de 1931 es popular (94). Las obras de Galdós "Realidad" y "Marianela" siguen representándose, y junto a ellas el teatro tradicional de Eduardo Marquina "La fuente escondida". Serrano Anguita con su triunfo "Manos de plata" y en primer plano el teatro social de Benavente, sátira contra la aristocracia y alta burguesía, y que en este año estrena "La melodía del Jazzband" estrenada por Carmen Díaz. Pero paralelas a estas obras se daban a conocer nuevas orientaciones: así García Lorca ofrece por Margarita Xirgu su comedia "La zapatera prodigiosa", que rompe con el teatro tradicional. Enrique Jardiel Ponceña compone "Margarita, Armando y su padre", nueva versión humorística de "La dama de las camelias", y Valle-Inclán impresiona al público con "La reina castiza" sobre una aventura de Isabel II.

(94).- FERNANDO DIAZ-PLAJA: "España, los años decisivos: 1931". Barcelona. 1970.

Nace también un teatro político, Manuel Azafia estrenó "La Corona" como acloración del nuevo régimen. La misma dirección critica tiene el teatro de Rafael Alberti y Ramón Pérez de Ayala. Hasta el teatro tradicional de Muñoz Seca se introduce en la critica política.

Marcelle Auclair ha realizado un interesante estudio de Lorca (95) del cual nos interesa su regreso de los Estados Unidos el 2 diciembre de 1931, con la sana intención de renovar el teatro español, y salvarlo para el pueblo, concibiendo un teatro andante con representaciones de nuestros mejores clásicos (Lope de Vega, Cervantes, Calderón), y al que llamó "La Barraca". Lorca recorrió toda España y obtuvo el beneplácito de la República cuyo interés por la acción cultural siempre fue manifiesta. Con las dos compañías creadas: Teatro del Pueblo, dirigido por Casona y el Teatro Universitario por García Lorca, llegaría nuestra cultura a todos los rincones del país. Auclair recoge el comentario de Mildred Adams sobre la relación política de la Barraca con la República: "Su popularidad ante los estudiantes corresponde a la popularidad de los estudiantes junto a la nueva República".

La Federación Universitaria combatió la dictadura tenazmente. El presidente de esta Unión Federal de Estu-

(95).- "Enfances et mort de García Lorca". Paris. 1968.

diantes Hispánicos entusiasmada por la idea de Lorca, presidirá el consejo de administración de La Barraca, formado por cuatro estudiantes de filosofía y letras: Emilio Garriguez, E. Díez Canedo, Luis Amir, Fernando La Casa, Arturo Sanz de la Calzada. Director García Lorca, administrador Eduardo Ugarte; el ministro de educación Fernando de los Ríos concedió una subvención de 1.000.000 pesetas.

La intención de Federico era conseguir al mismo tiempo una representación de las artes plásticas. Se ocupaban de los problemas técnicos del escenario los arquitectos. "La zapatera prodigiosa" fue la primera obra interpretada por Margarita Xirgu.

Durante el 32 se representaron de Cervantes: "La guarda cuidadosa", "La Cueva de Salamanca", (decorados y vestuarios de Ontañón), "El retablo de las maravillas" (decorados de Manuel Angeles Ortiz) y "Los dos habladores".

Y de Calderón de la Barca, "La vida es sueño" (decorador y vestuarios de Benjamín Palencia) Palencia también realizó el original y bocetos del cartel de La Barraca(96).

(96).- Es interesante consultar la documentación reunida en el Catálogo "La Barraca y su entorno teatral" para la expos. de la galería Multitud. Enero-febrero 1975. Madrid.

En Santander, abril 1934 fue representada Fuenteovejuna, para la cual trabajó Alberto. Durante el invierno 1934-1935 Lorca puso en escena el primer acto del "Caballero de Olmedo" (decorados y figurines de José Cabañero, entonces un joven de 17 años, quien ilustró el "Canto fúnebre para Ignacio Sánchez Mejías". En el verano de 1935 Lorca trabaja en "La casa de Bernarda Alba". Las tensiones políticas pondrían fin a La Barraca.

En 1920 daba cifras de 45,44% de analfabetos (97) había no obstante unos 22.000 alumnos de Universidad, cifra de años posteriores, mientras que 17.429 escuelas del Estado debían impartir enseñanzas primaria a 4 millones de niños. Era evidente la desproporción y desequilibrio en la formación de los españoles.

Durante la segunda República, precisamente el rasgo que la definió fue la preocupación por la cultura, se crearon los Institutos Obreros de Valencia y Madrid y el cuerpo de Milicianos de la Cultura. Se publicaron revistas específicas de cultura: "Hora de España" (tuvo de colaboradores a Antonio Machado, José Bergamín, Moreno Villa, Altolaguirre...

La Casa de Cultura en Valencia publicó unos cuadernos "Madrid" participando: León Belipe, Solana, Souto,

(98).- TUÑÓN DE LARA: "La España del S. XX". París. 1966.

Prieto, Gómez Nadal, Núñez de Arenas...

Los mismos gobernantes fueron hombres intelectuales, que aumentaron el número de escuelas de primera enseñanza y se desvivieron por la cultura.

Al sobrevenir el chispazo de guerra los escritores publicaron: "El Mono Azul" y el "Romancero de la guerra civil" (Rafael Alberti, María Teresa León, Miguel Hernández, Emilio Prados...) Baroja y Azorín pasaron a Francia.

Asimismo fue importantísima para nuestro patrimonio artístico Nacional la labor de rescate (realizada por el gobierno de la República) de obras de arte, durante la guerra civil. No sólo se salvaron obras maestras del M. del Prado y provincias de España, sino que el gobierno llevó a cabo una penosa y arriesgada catalogación y restauración en los peores casos. El salvamento se hizo en camiones que se dirigían a Valencia, donde en la Torre de Serranos, se preparaban debidamente embaldas para su traslado al extranjero, la mayor parte a Suiza. (98).

Revistas que abordaron el tema social durante la República fueron: "Orto". Revista de documentación so -

(98).- Ver el respecto: JOSE LINO VAAMONDE: "Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra. 1936-1939". Caracas-Venezuela, 1973.

cial, su director fue Marín Oivera y el redactor gráfico José Renau. Publicada en Valencia desde marzo 1932. - "Cruz y Raya" dirigida por José Bergamín, publicó su primer número el 15 de abril 1933. Formaban el equipo: Miguel Artigas, Manuel Abril, José Bergamín, "alla, Manuel Torres y Antonio de Luna, revista con preocupaciones sociológicas. "Renovación", órgano de la Federación de Juventudes Socialistas de España. Madrid (1932-1934).

Guillermo de Torre refiriéndose a las publicaciones de revistas de arte españolas de época de la República estima que "Gaceta de Arte" junto con "Arte" (Tenerife, Madrid) eran por entonces las únicas publicaciones consagradas por entero al arte nuevo (99) y alaba en especial la labor y seriedad de la "Gaceta de Arte" en un sólo año de vida, conocida en el extranjero y curiosamente difícil de encontrar en Madrid, Se titulaba esta revista: "Gaceta de Arte". Expresión contemporánea de la sección de literatura del Círculo de Bellas Artes. Tenerife. En su primer número del 1 de febrero 1932, su director Eduardo Westerdhal explica el objetivo de la misma: "Queremos ayudar a una nueva posición occidente-

(99).- GUILLERMO DE TORRE: "Publicaciones de arte". Artículo en "Arte" Año.II. Núm.II. junio 1933.

lista de España.

seres atentos, amplios, jóvenes

gaceta de arte llegará a las principales galerías de Europa hará traducciones directas de las figuras europeas más inquietas hará la exposición de los más seguros valores de las islas, cumplirá en la isla en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura.

Esta será nuestra política.

Esta revista se centra en la finalidad social del arte, y es portavoz del arte de vanguardia, con preferencia el surrealismo.

Antes de proseguir, quiero dedicar unas líneas de reconocimiento a la labor crítica de literatura y arte realizada por Guillermo de Torre, quien al regresar de Buenos Aires en 1932 (100), intervino en la publicación de Índice Literario y en la fundación de la Sociedad de las Artes Nuevas ADLAN y la revista "Arte". Esta revista era publicada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, desde septiembre de 1932, Manuel Abril la dirigía.

Revista de Escritores y Artistas Revolucionarios, "Octubre" 1933 (dirigida por Rafael Alberti y María Te-

(100).- En España anteriormente participó en la fundación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925 y fue colaborador en "El Sol" en 1927.

resa de León) oponiéndose al criterio de minorías, trata de impulsar a la mayoría política e intelectualmente. Su intención se aclara por estas palabras: "Octubre está - contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado". (ver revista).

En esta dirección trabajan "Nueva Cultura", Valencia 1936, y "Leviathan" que aparece en 1934, se interesó sobre todo por la crítica social de la cultura, dirigida - por Luis Araquistain.

No debemos olvidar las importantes revistas catalanas como "ADLAN" 1932, "D'aquí i d'allà" y "L'Amic de les Arts" que procedía de Sitges, sus directores eran Carbonell y Foix. Contenía 31 números, el primero apareció en 1926 y el último en 1929. Se ocupa de: Barradas, Ferrant, Junyer, Mallo, Braque... y otros innovadores.

No podemos dejar de mencionar la abundante prensa - del XX española (101), muchos de los cuales hoy siguen apareciendo. Citaremos los más populares: "A B C" fundado por Luca de Tena en Madrid el 1 de junio de 1903 (semana), se convierte en diario en 1905; con una filial en Sevilla desde 1929.

(101).- M. Tufiñ de Lara. A. Elorza, M. Pérez Ledesma. en "Prensa y Sociedad en España 1820-1936."

Los tres diarios madrileños de mayor prestigio fueron: "El Imparcial", creado en 1867 por Eduardo Gasset para asuntos de política, información general y literatura. Fue debilitándose con la Dictadura por su oposición extinguiéndose en 1931. En los lunes colaboraban: Valera, Valle-Inclán....; "El Liberal" y "El Herald de Madrid" creado desde 1890.

Otros diarios destacados son: "El Debate", de tinte católico, "El Sol" tribuna de Ortega y Unamuno, recogía las corrientes de opinión. El "Informaciones", "La Voz" y "Ahora" donde colaboraba Unamuno. Añadimos "El Defensor" de Granada. "El Noroeste" de Gijón y "La Publicitat" de Barcelona.

También el cine se vió contagiado de las inquietudes de la 'época, "Aldea maldita" 1928 de Florian Rey y el documental de Buñuel 1935 "Tierra sin pan", acerca del problema social de las Hurdes, son un claro exponente, y completan esta pequeña visión de nuestra cultura.

5.- LA RENOVACION ARTISTICA

LOS ARTISTAS IBERICOS

En España era evidente, el anquilosamiento y tradicionalismo, artístico, en los 20 primeros años. El arte español necesitaba alejarse del Academicismo muerto de Bellas Artes, donde se estudiaba, completando la formación artística en Roma. Junto a esta línea clasicista de los medios oficiales existían los pintores libres que marchaban a París.

Oficialmente, se organizaban exposiciones Nacionales que concedían medallas a los "mejores" pintores y escultores que supieran reproducir las formas reales de modo fidedigno, prefiriendo además del paisaje y retrato, los temas costumbristas. Exponentes de este arte conservador, representativo de lo natural fueron: Marcelino Santamaría, Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito, López Mazquita...

Paralelamente inician su obra con nuevas perspectivas plásticas, un grupo de artistas que bajo el nombre de Ibéricos denuncian la escasez de exposiciones en la capital española y el retraso de la nación por aquellas fechas 1925, en el conocimiento del movimiento plástico del mundo. Y por los mismos hechos los artistas ibéricos

redactaron un "Manifiesto" donde dan razón de sus motivos de unión (102) "Somos muchos los que venimos notando con dolor el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aún de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí, y el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así toda exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas. Pero en otras en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables -puesto que Bilbao y -

(102).- "Alfar", nº 51, julio 1925.

Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas- sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado -o simplemente discutido- en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.

Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor presentativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicio suficientes. Creemos que para conseguir esto hay sólo dos caminos: el de exponer cuanto sea posible, otro, el de llevar a cabo una labor ideológica, o si se quiere "Crítica", pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena y mediana, mala o excelente aparezca en su verdadero valor y no en otro que,

mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de -
mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el co-
nocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancio-
nada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en -
pro de ignotos rumbos, o matices, actividad exploradora -
que ha dado ocasión bastantes veces en la historia del -
descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentidas
por aquellos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en con -
tacto permanente con la conciencia social, único término
posible de contraste y referencia: única posibilidad, por
lo tanto, de que hallen, tanto productores como especta -
dores, el complemento imprescindible para sus respectivas
formaciones.

No nos une, pues, una bandera, ni una política: no
vamos pues, ni en pro ni en contra de nadie; habrá prefe-
rencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán
preferidas todas aquellas obras que corran más fácil ries-
go de ser habitualmente proscritas de los locales de ex-
hibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras pre-
ferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simple -
mente el impulso compensador, necesario para toda labor -

de justicia y de equilibrio. Habremos de exponer por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público, o aquellas que, por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de todo posible diáspora que permita la contemplación a tono, y quedan, en consecuencia, perjudicadas por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia y con más atención aquellas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector de arte viviente.

Creemos en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un sólo nombre: afán de conocimiento y de cultura, o si se quiere de cultivo; cultivo de la sensibilidad y del espíritu. Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Márquez, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Angel Sánchez, Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre

y Daniel Vázquez Díaz."

Resulta el texto sumamente claro para comprender - las inquietudes de los firmantes ante el escaso conocimiento en Madrid, de las nuevas tendencias y valores españoles y extranjeros, anhelando una mayor divulgación de obras artísticas por medio de organizadas exposiciones. A este respecto todavía en 1933, Guillermo de Torre en su artículo "Carta de Madrid", (103) comenta que el salón de Otoño necesita con mayor urgencia aún que - la requerida por los salones oficiales, una radical reforma. Puesto que los salones bianuales desde los últimos años contaban con jurados de algunas personas solventes que conseguían jerarquizar levemente las admisiones y recompensas, mientras que el salón de Otoño no mostraba ningún propósito de selección.

LA EXPOSICION DE 1925

Organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos se dieron cita en el Palacio del Retiro de Madrid los creadores de ciertas modalidades artísticas, que renovarían nuestro arte. Dicha exposición se convertía en una cohe-

(103).- Publicado en "Gaceta de Arte", Nov. año 2.

rente manifestación de nuestro arte joven.

Los periódicos del momento recogieron la noticia de tan importante exposición (104) "El 28 mayo 1925 en el Palacio de Exposiciones del Retiro se abre la primera exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos (105).

A las doce y media, el Sr. García de Léaniz acompañado del Director General de Bellas Artes, Sr. Pérez Nieva inauguró la exposición. Algunos artistas y escritores miembros de la comisión organizadora, entre otros los Sres. Maroto, Abril y de Torre acompañaron al subsecretario y al director general en su visita a las salas de la exposición. Asistieron al acto los Sres. Pérez de Ayala, Eduardo Marquina, Eugenio D'Ors, Moreno Villa, Rafael Marquina, Díez Carredo y el escultor Fioravanti.

Expusieron sus obras los pintores: Echevarría, Rafael Barradas, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Maroto, Sola-

(104).-VALENTIN DE PEDRO:

- "Informaciones", 12 junio(2ª). Madrid. 1925.
- "ALCANTARA FRANCISCO: "Los artistas ibéricos". en el periódico "El Sol", Madrid, 29 mayo 1925.
- "La voz". Madrid, 27,28,29 de mayo 1925.
- 9,16,20,23,25 y 29 de junio 1925.
- "La Gaceta Literaria". nº 96, diciembre 1931.

(105).- "EL HERALDO DE MADRID", 1925, sábado 23 mayo y jueves 28 mayo.

na, Gregorio Prieto, Piñole, Ucelay, Bores, Salvador Dali, Benjamín Palencia, Moreno Villa, Tejada, Alberto Arrúe, Pérez Orúa, Peinado, Ferrant, Alberto, Cossío.

Una de las salas contenía los cuadros enviados de París del entonces fallecido pintor: Ramón Pichot. Otra presentó una numerosa colección de caricaturas inéditas de Bagaria. Asimismo fue instalada una sala de arte popular. Completaron la exposición las cerámicas de Fernando Arranz, libros de arte y otros objetos".

La reseña publicada en "La Voz" nos permite conocer la ordenación de expositores al tiempo que se convierte en el mejor documento de la decisiva exposición para nuestro arte.

"Entramos en el recinto de la exposición: un fantasma enorme, de piedra, visto de espaldas, nos llama la atención. Es una "lloradora" obra de Victorio Macho, para la tumba del poeta Tomás Morales. Al frente, una de las fuentes para el monumento a Cajal; la cabeza de éste, en bronce, a un lado; al otro un bronce también el boceto de la Victoria para el monumento a Eloano. Alineadas en torno a la sala, más figuras de Admara y de Capuz, de Barral, de Dueñas y Planes. Al fondo, dos figuritas en ébano y caoba de Ferrant. A los lados de la entrada, cerámicas de Arranz. La impresión de armonía está consigui-

da en el conjunto....."

"A la izquierda dos grandes salas acogen a los vasos Fernando, Vicoendi, Pérez Orúe, Ramón Arrúe, en la primera: Ucellai, Tealleche, Arteta, Urrutia, en la segunda.

Las dos salas siguientes quedan ocupadas por Echevarría de una parte y Cristóbal Ruiz de otra. En la del fondo, los Zubiaurre, en el testero cinco grandes lienzos de Solana; en el derecho nueve lienzos de Piñole; al frente la última producción de Maroto.

Saliendo de ellas se pasa a la sala mayor del local destinada a Pichot. A la izquierda nos encontramos ya con las generaciones de jóvenes. Tejada sigue su camino de inquietud expresionista; Salvador Dalí su inquietud cubista y clásica; tres cuadros de Santa Cruz y tres de Moreno Villa. Las dos salas siguientes están ocupadas por Barradas y el escultor Alberto. El escultor expone públicamente por primera vez las obras primeras de su vida. Hijo del pueblo, viviendo su oficio -panadero-, aprendió a dibujar a solas, y a solas con su fe, sin medios ni enseñanza, modeló las nueve esculturas que aparecen hoy en esta Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

A la derecha de la sala Pichot, la sala Bores, compañero de generación, Benjamín Palencia llena otra sala -

Al fondo, Fran, el paisajista. Otras dos salas más con -
puestas por aquellas que no contaban en este momento con
obra suficiente para ofrecer: Zelaya, Fernández Balbuena,
Berdejo Elípe, Aida Uribe, Sancho Cortés, Ascot, Cossío
y Peinado.

Viene después otra sala de estampas populares de -
la colección de D. Félix Boix, sigue otra del pintor Fer-
nando y por último la sala de Luis Bagaría".

Vigente el espíritu de los Ibéricos, el "Club Urbis"
en nuestros días ha realizado una exposición conmemorati-
va de los Artistas Ibéricos, comentada por el crítico a-
tual A.M. Campoy" (106).

Tampoco pasó inadvertida para los mejores críticos
del momento, Así: José Francés piensa que la caracterís-
tica de la exposición era su: "eclecticismo, su fogosa li-
bertad de expresión. Para Francés su mayor encanto resi-
día en la pluralidad de antagónicas trayectorias (107).
El crítico Moreno Villa desde la "Revista de Occidente"
1925, comenta la valía de la exposición, (108) sin verla

(106).- Madrid, 8 junio 1975, pág. 29. "A.B.C."

(107).- "Año Artístico". Madrid 1925-1926, pág. 127.

(108).- Tomo IX, pág. 81. Artículo titulado "Nuevos
Artistas" Primera exposición de la Sociedad
de Artistas Ibéricos.

completa por la falta de nuestros principales innovadores -Picasso, Toghres, Juan Gris- reconoce su entusiasmo por estos artistas inquietos en la creación de formas. Dedica sus líneas a los estudios de formas desnudas de Ferrant, sutiles y de libre juego, a la materia plástica de colores, elementos constructivos de Barradas; a las composiciones rítmicas con desdén por el asunto de Francisco Boreas, a la pintura constructiva, arquitectónica de Salvador Dalí, cuyo "Desnudo" femenino presentado a la exposición de líneas firmes y formas apretada revela a un gran dibujante que acusa el volumen por la clara luz y acentuados perfiles, y a los efectos técnicos personales de B. Palencia.

De la importancia pictórica de Vázquez Díaz, como iniciador en España de una nueva manera de hacer, escribió Rafael Alberti ya en 1924, descubriendo en sus paisajes un "ritmo" en las cosas (109) y es que Vázquez Díaz ha sabido incorporar un color cálido al planismo cubista añadiendo un análisis psicológico.

El crítico Antonio Espina dijo de él posteriormente: "Vázquez Díaz, valor muy representativo de nuestra época y del espíritu moderno de la pintura cosmopolita". (110).

(109).- ALBERTI: "Paisajes de Vázquez Díaz". Madrid 1924. Rev. "Alfar". La Coruña nº 42.

(110).- "La Gaceta Literaria", 15 junio 1927, nº 12.

El famoso crítico Eugenio D'Ors (111) señaló de modo especial, la ausencia de Picasso y el grupo de jóvenes catalanes, así como una nutrida representación de Portugal y América.

También Maroto, al hacer un estudio de la vida artística española desde 1927, (112) se pronuncia a favor de la celebrada por los Artistas Ibéricos, cuyo jurado - dice Maroto- lo formaban artistas internacionales con miembros del Comité de Acción Artística, y "sin medallas" exposición a la que considera de enlace con las posteriores que organiza el Estado.

Aclara Maroto en este libro los cambios que se realizaron en la vida artística de nuestro país: La Comisaría de Bellas Artes, 1930, Madrid en el Paseo del Prado, edificio hecho de hormigón, metal y cristal, tenía en su interior sobre las paredes, pinturas y dibujos de artistas modernos de Tógores, Pruna, Vcelay... Dicha Comisaría nacionalizó las galerías particulares de arte antiguo; organizó las escuelas de enseñanza; completó los Museos; de las obras escogidas al año como más perfectas por el Comité de Acción Artística, se hacían millares de

(111).- "La Exposición de Artistas Ibéricos" en "ABC" 3 junio 1925.

(112).- GARCIA MORATO: "La Nueva España 1930". Editorial Biblos.



reproducciones que luego se vendían a precio modesto por toda España, (precio que apenas era superior al coste), al tiempo que se multiplicaron las ediciones de arte; para nutrir los Museos nacionales con el arte extranjero - desde el siglo XVIII hasta los últimos momentos vieron - como solución cambiar algunas de nuestras pinturas antiguas por obras ajenas.

En el mismo edificio de la Comisaría tenía sus dependencias el Comité de Acción Artística, cuya misión era guiar la función cultural integrado por Angel Ferrant, Javier Nogués, Juan de la Encina, José Moreno Villa, Manuel Abril, Angel Sánchez Rivero, Gabriel García Marato.

El libro de Gabriel García Marato es una excelente fuente para conocer las exposiciones Nacionales, provinciales y las particulares en Salones. Frente a estas últimas, las Barracas de Arte con las nuevas obras llegaban hasta los rincones más apartados de España.

LA ESCUELA DE PARIS

En París y, por las mismas fechas que la exposición de ibéricos ocupaban un primer puesto internacional: Picasso, Gris, Tordes, Manuel Angeles Ortiz, Gargallo, Julio González.

Esta "Escuela de París" se engrosaría con la adhesión de artistas salidos de la exposición de ibéricos, desplegando por los años veinte la tendencia cubista.

Al lado de Picasso nuestro cubismo cuenta con la valía pictórica de Juan Gris autor de trazos rítmicos ordenados, y que en el año 25 desarrolla en personajes con estructuras de amplias masas, realzando sus volúmenes, los cuales quedan planificados en 1926 y 1927.

Además la presencia del cubismo se hace visible en las obras de Manuel Angeles Ortiz, Ismael Gómez de la Serna, Francisco Gutierrez Cossío y Joaquín Peinado, cuyas naturalezas muertas recuerdan las orientaciones Picassoianas de los años 24 y 25.

Participan del volumen Ramón Gaya y Palencia en sus "Bodegones".

Buscan efectos de colorido las pinturas de Arturo Souto y los óleos de Bores.

E. Teriade conoció en París la obra de Bores que criticó con admiración resaltando (113) su sentimiento de equilibrio y el papel primordial que concedía a la idea por encima de la simple imitación.

(113).- E. Teriade "Los jóvenes pintores españoles en París".
"La Gaceta Literaria", Madrid 1 agosto 1927, nº15.

El gran mecenas español, Alfonso Olivares, desde la metrópoli del arte escribe en 1927 sobre "Los pintores españoles en París" (114) cuenta que Picasso fue a visitar a los pintores jóvenes a sus estudios (Borés, Cossio, Viñez, Gómez de la Serna, Peinado) para valorar su trabajo, y en todos reconoció grandes condiciones artísticas.

El mismo Alfonso Olivares fue creador de un arte abstracto de carácter geométrico, que a veces recuerda el "neoplasticismo" de Mondrian, por la combinación de rectángulos y líneas. Consigue formas vigorosas construidas por círculos dinámicos. Nuestro pintor fue uno de los grandes renovadores del momento tratado. (115)

En la lista de grandes pintores no pueden faltar singulares: Moreno Villa, Pelegrín, Togores, Ponce de León, Antonio Espina calificó la obra de Moreno Villa de una sensibilidad material, manifiesta en sus pinturas de perfecta ejecución, los grabados y dibujos, presentados en el Ateneo en 1929. (116)

Santiago Pelegrín comenzó representando fielmente la realidad, más su afán de superación lo hace evolucionar a un impresionismo, que posteriormente abandona por

(114).- "La Gaceta Literaria" 15 III. 1927.

(115).- Organizada por su viuda hubo una exposición antológica de Alfonso Olivares en la Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, marzo 1976.

(116).- "La Gaceta Literaria" 1929, 1 enero nº 49.

una pintura imaginativa, plenamente formada en 1928, cuando descompone las formas naturales ordenándolas con novedad.

Togores, artista nuevo formado en París, expresa en su pintura dos preocupaciones: el color y el volumen.

Alfonso Ponce de León natural de Málaga 1906, organizó en Madrid el Salón de Independientes 1929, que agrupa a los pintores jóvenes vanguardistas sin formación en París.

Después de su estancia en París el año 1930, regresó a Madrid para decorar el "Teatro Figaro", colaboró para llevar a término la exposición de ibéricos en Berlín (galería Alfred Flechtheim) y en Copenhague. Fundó con Manuel Abril, Guillermo de Torre y Antonio Marichalar la revista en Madrid dedicada al arte de vanguardia, "Arte". Formó parte con Lorca del comité universitario "La Barraca". Westerdhal lo estima como "uno de los jóvenes de más valor positivo" no sólo por contribuir a la modernización de nuestro arte, sino además por la calidad de su pintura, de matiz primitivista y sensible colorido. Un orden o arquitectura se observa en "Puestos". "El filatélico enamorado", "Descanso" 1930 para el Teatro Figaro.

LA RENOVACION ENTRE 1925- 1936

Coincidiendo con las tendencias europeas, unos mismos afanes renovadores unen a nuestros artistas del período 1925-1936: El predominio de la forma sobre el color, reacción contra la técnica impresionista, que supo iniciar el cubismo.

Creación y rechazo de la imitación; el artista no se sitúa ante el modelo natural, sino que pinta de memoria, favoreciendo así el desarrollo de la imaginación.

La búsqueda de la esencia formal plástica encontrada en un "orden nuevo" de elementos (materia, masa, espacio, línea, color) que forma la arquitectura de la obra. Precisamente refiriéndose al "orden nuevo" dice así Maruja Mallo en su conferencia pronunciada en Montevideo en la "Sociedad de Amigos del Arte" julio 1937, titulada "Lo popular en la plástica española" (a través de mi obra) 1928-1936: "La naturaleza es lo que comienza a atraerme; hallar un orden nuevo. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto" (117)

(117).- Monografía sobre "Maruja Mallo". B. Aires 1942, pág. 42. Ed. Losada.

Al tiempo que se van renovando las artes plásticas, la pintura (de forma colectiva desde 1925), la escultura (a partir de la obra de Gargallo y Julio González) y arquitectura en el 27 y 28 (el GATCPAC de 1929 va a ser - fundamental para Cataluña) (118) surgen nuevos críticos interesados por las nuevas trayectorias: Juan de la Encina, Manuel Abril, Lafuente Ferrari, Francisco Mateos y - hacia el 30, Antonio Espina, Westerdhal, Guillermo de Torre y Sebastiá Gasch. Gasch, durante los años de renovación del arte español (1925-1936) se preocupó constantemente del arte nuevo sobre el que opinó lo siguiente: "La pintura moderna es esencialmente realista. El arte actual no imita la parte material, la parte externa de la realidad, sino su parte íntima, su parte esencial" (119).

(118).-GATCPAC, grupo de artistas y técnicos catalanes - para progresar la arquitectura catalana. Grupo semejante GATEPAC surgió en Zaragoza en 1930. El GATCPAC contaba con nombres tan destacados como el de Josep Lluís Sert Josep Torres Clavé, Germán Rodríguez Arias Antoni Bonet, Sixte Yllescas y otros. Junto a la introducción de nuevas formas arquitectónicas, se realiza una proyección de los nuevos - modos pictóricos y escultóricos. La revista A.C. (Documentos de actividad Contemporánea) publicada desde 1931 y que durará hasta junio 1937, se convierte en exponente de sus ideas.

(119).- "La Gaceta Literaria", 1 de enero 1929, nº 49.

Dos grandes creadores quedarán en Madrid para levantar el arte nacional -tras la marcha de gran parte de Ibéricos a París- Benjamín Palencia y Alberto, creando la Escuela de Vallecas hacia 1927, juntos cantaron la poesía de los campos de Castilla. Escuela que se prolongó en la "Escuela de Madrid" de postguerra.

La renovación formal se incrementó concretamente a partir de 1930. El uruguayo Torres García organizó en Madrid un grupo llamado "constructivo", grupo ocasional reunido en torno a Torres integrado por Maruja Mallo, Alberto, B. Palencia, Luna, Mateos, Yepes... La pintura constructiva de Torres García es un conjunto de formas simples geometrizadas, bidimensionales, de indudable valor didáctica. Influyó su pintura en nuestro pintor Luis Castellanos, cuya obra presentada en el Ateneo 1934, ostentaba una abstracción decorativa. (120)

"ADLAN", fundada en 1932 por el grupo "Amigos de las Artes Nuevas", organizó en 1936 en Madrid una exposición individual para Alberto y anteriormente otra para

(120).- "Gaceta de Arte". Tenerife 1934, nº 38.

Picasso. (121) Aunque ADLAN nació en una 'época liberal española, el mundo estaba en plena crisis, débil de la pasada crisis económica del 29; Alemania avanzaba a un totalitarismo con Hitler, las repercusiones de estos hechos impedían el desarrollo democrático en nuestro país. Por otra parte Cataluña vivía más intensamente los problemas obreros a consecuencia de su mayor industrialización del resto de España. ADLAN aunque pretendió ser universal fue portavoz de la cultura de una minoría nacional opuesta a la cultura oficial imperante, centralista y conservadora.

Hay que mencionar la magnífica labor de divulgación del nuevo arte de la galería Dalmau en Barcelona, que actuaba dando la espalda a la burguesía. Ya en 1912 Dalmau organizó una exposición de la naciente Escuela de París: Gleizes, Gris, Metzinger, Duchamps, Léger... En 1918 expuso Miró por primera vez. En 1922 lo hizo Picabia. En el 1925, Dalí era su primera exposición -

(121).- "ADLAN" testimonio de una época". Cuadernos de arquitectura, nº 79, 1970. En Madrid Picasso expuso del 10 al 28 de febrero 1936; anteriormente lo hizo en la Sala Esteva, enero del mismo año, en Barcelona. ADLAN desde su fundación como grupo organizó hasta su desaparición varias exposiciones individuales. Dirigido por Josep Irluis Sert, Joan Prats y J. Gomis. Se publica entre 1933 y 1937 la revista "Art".

individual. La Gaceta Literaria del año 28, (122), da la noticia de la exposición de carteles literarios de Giménez Caballero en dicha galería, figurando pinturas de Barradas y Dalí. La importancia de los carteles de G. Caballero estribaba en la introducción de nuevos materiales - plásticos: alambres, purpurina... Picasso y Braque fueron los primeros en introducir en la pintura objetos nuevos, por ejemplo recortes de papel para incrementar la expresión. En definitiva la actividad de Dalmau de introducir en España las diversas tendencias artísticas europeas fue sorprendente. José Dalmau lanzó públicamente los más imperturbables valores del arte nuevo. Como consta en el artículo del año 26, escrito en Barcelona por Gutiérrez Gili, (123) quien recuerda las exposiciones cubista y la de Torres García en 1912.

En Santa Cruz de Tenerife, Westerdhal a través de su órgano difusor del arte nuevo, la revista "Gaceta de Arte" desde 1932, se ocupa ampliamente del surrealismo, organizando exposiciones importantes como el de 1935, donde figuran obras de Picasso, Miró, Dalí, Arp, Ernst, -

(122).- SEBASTIÀ GASCH: "La exposición en Dalmau". "La Gaceta Literaria", 1 febrero 1928 nº 27.

(123).- Referencia. Rev. "Alfar". La Coruña, año VI, abril 1926 nº 57.

Chirico, Domínguez, Ray, Tanguy...

El desarrollo del cartel fue extensivo durante la guerra.(124) Al finalizar ésta, las exposiciones que se efectuaron desde 1941 a 1945 no fueron muy agradecidas. Lentamente se fue produciendo la apertura de salas de exposiciones, "El Salón de los Once", creado por D'Ors y la "Sala Biosca" fueron de las mejores. En Barcelona destacó el "Salón de Octubre".

Pero el arte de posguerra en su primera etapa vuelve a la imitación, hasta octubre de 1951 con la inauguración de la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano, el arte español triunfante fue otra vez el académico, en torno a la figura de Álvarez de Sotomayor. Comienza, desde 1951, a preocupar en España el arte abstracto, (hay que observar el enorme retroceso en la evolución artística de España, ocasionada por la guerra civil), Bellas Artes y salas del Ateneo de Madrid comenzaron su actividad expositiva en 1954 y 1958. Sería muy interesante estudiar el contenido de unas 400 monografías -catálogos publicadas por dichas entidades. Después de la guerra continuó Palencia la Escuela de Va -

(124).- Interesantes estudios globales del nuevo clima artístico de España -1925-1936 son: de Alberto del Castillo. La pintura española en el s.XX". Tercer Programa. Madrid. 1968.
De Juan Antonio Gaya Nuño, "La pintura española del XX". Madrid 1970.
Moreno Galván, "Introducción a la pintura española actual" Madrid, 1960. Valeriano Bozal, "El realismo plástico en España de 1900 a 1936" Madrid. 1967.

llecas a la que se incorporaron: Lara, Luis Castellanos, Gregorio del Olmo, Redondela que formaron Escuela en 1945. Desde 1945 hasta 1948 surge una generación que además de los artistas de Vallecas lo formaban: Francisco Arias, Pedro Bueno, José Caballero, Pedro Mozos, Martínez Novillo... continuadores de la plástica de Vázquez Díaz y Solana. El paisaje recobró nuevo álito espiritual con Ortega Muñoz. Lentamente van incorporando estos pintores la no imitación, así Alvaro Delgado descompone las formas. Es digno de mención la formación en Barcelona 1948 del Dau-al-Set (grupo continuador del surrealismo) lo integran Tharrats que inició la renovación de postguerra, Tapies, al que Aresan (125) adjudica una triple síntesis en su obra: formal, temporal e histórica; excelente creador de formas pictóricas. Completan el grupo Pons y Guixart.

(125).- Carlos Aresan estudia magníficamente la pintura de postguerra en "Treinta años de arte español", Madrid 1972, estudio del período 1943-1972. Publicó el primer libro en España sobre arte no objetivo en 1961 titulado "Veinte años de pintura de vanguardia en España". En "La pintura española. De Altamira al s.XX" Madrid 1971, estudia el arte - en su momento, separado de escuelas y tendencias. Escribe dos monografías interesantes, sobre Tharrats, 1971, D.G. Bellas Artes, y Tapies, 1962. En "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 156.

12261

IV

EL SURREALISMO ESPAÑOL

LITERATURA Y PINTURA.

1.- CARACTERISTICAS PROPIAS, LA GENERACION DEL "27".

En España fue la ya mencionada "generación del 27", (nombre convencional aplicado a los artistas que en 1927 realizan unos actos en torno al recuerdo de Gón gora) el grupo de jóvenes renovadores, unidos por un mismo afán transformador. Correspondiendo nuestra vanguardia española, en el tiempo, al surrealismo francés, - surge de inmediato la siguiente pregunta ¿Hubo en España un surrealismo semejante a la escuela francesa?. Son diversas las opiniones de los críticos. Guillermo de Torre lo niega, pronunciándose junto con Dámaso Alonso de forma negativa acerca del uso del término surrealismo - en relación con nuestra vanguardia. Mientras que Leopoldo de Luis no sólo lo reconoce sino que ha realizado un profundo estudio sobre Vicente Aleixandre, al que considera el mejor ejemplo del surrealismo español.

Para Ramón Busckley y John Crispin, (126) Ramón Gómez de la Serna es el "hilo conductor" de las corrientes renovadoras de nuestra literatura del primer cuarto de siglo, Las "greguerías" de Ramón tuvieron gran influencia en la formación de un estilo de vanguardia así

(126) "Los vanguardistas españoles", 1925-1935. Alianza Editorial Madrid 1973.

como el redescubrimiento de Góngora.

Distinguen ambos autores una fase inicial, en la cual el grupo de jóvenes renovadores creen en el arte nuevo, de creación; buscan reformar la novela escogiendo en su construcción la metáfora. En esta primera fase se exalta la civilización moderna, el progreso - técnico, la velocidad y los deportes, impera un espíritu de optimismo vital. Va a ser a partir de 1930 cuando se produzca un giro hacia el pesimismo precisamente de todo aquello que servía de estímulo en años anteriores - desconfianza en el arte y progreso técnico-, se inicia el desarrollo de la novela de contenido social y de tendencia revolucionaria (en España adquiriría relieve en Sender, Díaz Fernández, Arconada, Arderius).

Replanteamos otra vez la cuestión que aquí nos interesa: ¿Se puede hablar de un surrealismo español? Responden a esta pregunta los libros de Vittorio Bodini. "Los poetas surrealistas españoles" (127) el de Paul Ilie "The surrealist mode in Spanish literature". Michigan University Press, 1968 (128) en donde Ilie -

(127) Ed. italiana 1963. Trad. Barcelona 1972.

(128) Trad. española por J.C. Curutchet "Los surrealistas españoles". Taurus 1973.

acepta la existencia de un surrealismo "diferente" del francés, y el libro de C.B. Morris "Surrealism and Spain", Cambridge University Press, 1972.

Para Buckley (129) el interés de los trabajos de Ilie y Morris reside en sus diferentes resultados, no en sus semejanzas. Morris entiende que el "surrealismo" es exclusivo del grupo francés (Breton, Eluard, Aragon), partiendo de sus poemas y manifiestos busca sus proyecciones sobre nuestros autores. Morris menciona como surrealistas a Hinojosa, Foix a Doménchina, y subraya la actividad intensa surrealista de Tenerife. Ilie, sin embargo, rechaza la paternidad de la escuela francesa y entiende el surrealismo como una tendencia general predominante en los años 20. En España interviene con toda su fuerza, la tradición nacional: - poesía de Góngora y Quevedo, el expresionismo de Goya y Solana, las deformaciones esperpénticas de Valle-Inclán, tradición revivida que recogió las influencias - extranjeras: estudios de Freud, poesía francesa y fantasía de Allan Poe.

En su amplitud de concepto del movimiento, - Ilie utiliza el término "surrealismo" refiriéndose a

(129) Artículo titulado "Surrealismo en España?". Rev. "Insula" nº 337, pág. 3.

una forma estética europea con raíces culturales y artísticas, manifestada en pintura, literatura, teatro, ballets, cine. Y su misma amplitud del concepto surrealista le lleva a rechazar la tesis de que los escritores son surrealistas cuando imitan los procedimientos y tabla de valores del grupo francés. (130)

Continúa explicando Ilie el hecho de que España careciera de una escuela surrealista bien definida se debió a la variedad e individualidad de formas artísticas de los escritores españoles poco atraídos por los esfuerzos colectivos. Ello hace que no todas las obras de un mismo autor sean surrealistas, y pocas lo resulten totalmente. Ilie va un poco lejos señalando elementos de surrealismo en Machado, Solana, Benjamín Jarnés y Joaquín Arderius.

Organiza Ilie su libro siguiendo los siguientes problemas: a) el problema del surgimiento del surrealismo b) acerca de su naturaleza, sus raíces culturales y psicológicas. c) el problema de la expresión a través del análisis de la estructura y del lenguaje, escoge para la primera ciertas novelas de Gómez de -

(130) Ver libro "The Surrealist mode in Spanish Literature" 1968.

la Serna, Jarnés y Arderius y para el lenguaje un poema de Alberti. d) el cuarto problema versa sobre la conciencia social, expresada en "Tirano Banderas" de Valle-Inclán de forma original, equilibrando lo social (contenido) y exageraciones reales (estética). Ilie concluye que el surrealismo en España es una modalidad de una estética nueva enraizada en la historia intelectual y literaria del país, distinguiendo dos tendencias entre nuestros poetas, por una parte los poetas para quienes el surrealismo surge de un compromiso social o personal (Alberti, Lorca, Aleixandre) y poetas que reflejan los valores superficiales del surrealismo (Cernuda e Hinojosa).

Joaquín Marco en su artículo "Muerte o resurrección del surrealismo español". (131) piensa que la tesis de Ilie evita dos cuestiones principales: ¿Puede estudiarse el surrealismo español separado del resto de los movimientos de vanguardia? ¿Puede hablarse de un surrealismo literario francés sin tener en cuenta que dicho movimiento supone en Francia una visión del mundo?.- Para Joaquín Marco nuestra vanguardia refleja otros movimientos europeos, sin menoscabo de su originalidad.

(131) Revista "Insula" n.ºs 316 y 317. 1973.

Desde luego, no existió en España un movimiento surrealista unificador de grupo y organizado como en Francia. Tampoco podemos negar la primacía del movimiento a Breton y sus seguidores y su marcada influencia en el mundo - no sólo en Europa-; según nuestra opinión existió un surrealismo español en su esencia, con revestimientos individuales y no constantes, sin grupos ni manifiestos pero con un tono revolucionario liberal y anticonvencional, y claramente influido por el movimiento francés. Demuestran la existencia del surrealismo en España, los textos y documentos que (132) presenta Juan Manuel Rozas; y la antología de poesía surrealista de Pablo Corbalán: (133) Corbalán - en el prólogo de su antología apunta hacia una visión regionalista del surrealismo en España. Desarrolla un estudio por grupos: catalán, madrileño y andaluz (pero insistimos que el surrealismo español no formó nunca grupo).

Paul Ilie reúne unos cuantos textos surrealistas españoles, en "Documents of the Spanish vanguard" (234) exponentes de la existencia de un surrealismo en

(132) "La generación del 27 desde dentro". Ed. Alcalá 1974.

(133) "Poesía surrealista en España". Ed. Centro 1974.

(134) The University of North Carolina Press. Editado en España en Artes Gráficas. Valencia 1969.

nuestro país. Son: "El Manifiesto antiartístico catalán", firmado por Dalí, Gasch y Montanya, ("Gallo" - abril 1928); dicho manifiesto no inicia un ismo más, una nueva construcción estética, proclama tan sólo - las que deben ser fuentes de inspiración y placer artístico denunciando la caducidad de un orden que no - llena, y satisface la necesidad de belleza que siente nuestro tiempo. "Realidad y sobrerrealidad" de Salvador Dalí ("La Gaceta Literaria" 15 octubre 1928) "Nominalismo supra-realista" de José Bergamín, ("Alfar", mayo, 1925). "Del cubismo al superrealismo" de Sebastián Gasch ("La Gaceta literaria", 15 octubre, 1927). "Hacia un super-realismo musical" de César M. Arconada ("Alfar", febrero, 1925). "La crítica de arte" de Manuel Abril en ("Alfar", julio 1925). "Itinerario - ideal del nuevo arte plástico" Manuel Abril ("Revista de Occidente", XIV, diciembre, 1926).

2.- CONTENIDO DE NUESTRO SURREALISMO PLASTICO: LOS GRANDES PINTORES.

El surrealismo plástico afectó con intensidad a los artistas catalanes. Valeriano Bozal en su estudio "El surrealismo en España", (135) se centra en dos aspectos: la descripción del movimiento surrealista en España y el análisis de su función histórica.

El primer momento de surrealismo en el país se inicia en la revolución artística de los años 1920-1930, el segundo ocurre después de la guerra civil representado por el "Dau al Set"; dicha renovación arrastra el lenguaje tradicional.

El contenido de nuestro surrealismo es la rebeldía y oposición a la superficialidad de las cosas, de los valores, buscando la esencia de los mismos y la descomposición del orden establecido, surge de una protesta y un malestar social y político, así como artístico. Analizaremos a continuación la obra de nuestros más singulares pintores surrealistas: Dalí, Miró y Maruja Mallo; los tres cuentan con una inmensa bibliografía internacional, de la cual damos las citas más importantes.

(135) Revista "Artes", nov. 1966, n. 79. Madrid

DALI.-

Dalí nacido en Figueras el 11 de Mayo de 1904, expulsado de la Academia de Bellas Artes de Madrid, - se inicia en un academicismo desde los 14 a 18 años; se pueden distinguir varias etapas en su pintura, una primera en la que cultiva un impresionismo inicial, - un cubismo coloreado de 1924, recogiendo la influencia de los ballets rusos y del teatro de Contcharova y Larionof. Una segunda etapa surrealista hasta 1936, que comienza con experiencias automáticas de 1926, - títulos como: "Gran masturbador" 1929, "Guillermo Tell" 1930, "Persistencia de la memoria" 1931, "Nacimiento de deseos líquidos" 1932, "Espectro de Verneer de Delft pudiendo servir de mesa" 1934, "Premonición de la guerra civil" 1936, "Metamorfosis de Narciso" - 1937, hablan de su desbordante imaginación.

La tercera etapa abandona las exageraciones - anteriores de expresión preocupándose por la construcción figurativa resucitando la estética del Renacimiento italiano, admira a Rafael, Poussin, Ingres; - "Virgen del Port Lligat" 1949, "Cristo de San Juan de la Cruz" 1951, "La Cena" 1955, cuentan entre sus com-

posiciones más famosas. (136)

Dalí fijó su residencia en Nueva York en 1940 adhiriéndose al franquismo triunfante, en 1941 realizó una exposición retrospectiva en Museum of Modern Art y en 1942 se publica su primera autobiografía, - "La vida secreta de Salvador Dalí". (137)

Ya desde 1924, se ocupó de la pintura de Dalí J. Subias. (138) Sebastián Gasch se ocupó del pintor catalán en diferentes artículos; en el de 1928 - titulado "Salvador Dalí" comenta que si bien (139) - Picasso ha logrado la serenidad de las figuras y la ordenación de los dibujos editados en "Les Quatre Che

-
- (136) Resultan de interés los siguientes estudios:
MAX GERARD y SALVADOR DALÍ: "Dalí de Draeger" París 1968.
DESCHARNES ROBERT: "The world of Salvador Dalí, London 1968.
MORSE, A. REYNOLDS: "Dalí, a study of his life and work". Graphic Society, Greenwich. (Connecticut). Nueva York, 1958.
SOBY, JAMES THRALL: "Salvador Dalí". Nueva York, 1946.
CATALOGO EXPOSICION DALI. Rotterdam. Museum - Boymans. noviembre, 1970. Enero 1971.
- (137) Entre las monografías españolas merecen destacarse:
GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: "Salvador Dalí". Omega Barcelona, 1950.
SANTOS TORROELLA, RAFAEL "Salvador Dalí". Gráficas. Castilla. Madrid, 1952.
DEL ARCO: "Dalí al desnudo". José Yanés, Barcelona.
GOMEZ-SANTOS, MARINO: "Dalí". Barcelona, 1958.
- (138) "Salvador Dalí". Revista "Alfar". La Coruña, mayo, 1924, nº 40.
- (139) Revista "Mediodía" Sevilla, febrero 1928, nº 10.

mins", en donde todo se halla sometido a un ritmo establecido, Dalí ha logrado por la austeridad de "La Venus y el marinero", la euritmia de su clasicismo actual. y en la Gaceta Literaria comenta las telas del pintor de 1929 (140) en las que descubre cierta dispersión de elementos.

Su amistad con Breton parte del año 1928, enriquece el surrealismo con objetos simbólicos. Dalí llega en 1929 a ser un gran exponente del surrealismo, con sensibilidad para las transmutaciones, y un especial interés por el dinamismo del tiempo y la relación entre presencia y ausencia. (141) Se apasiona por deformaciones monstruosas en el período 1932 y 1936, con un incremento del elemento erótico por ejemplo "El espectro del sex appeal" 1934.

Dominguez López Torres en su artículo de 1934 "Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí", (142) constata la dificultad de precisar las influencias que de otros pintores de su misma tendencia

(140) Artículo titulado "Obras recientes de Dalí".
1 febrero 1929 en "La Gaceta Literaria," nº 51.

(141) R. Crevel: "Salvador Dalí" Où l'Anti-obscurantisme", París 1931.

(142) "Gaceta de Arte". Tenerife, julio 1934, nº 28.

pueden tener sus obras (Picabia, Chirico, Tozzi, Magritte, Ray...). En este sentido no cabe duda que Dalí inventa un tipo de pintura surrealista en donde se unen: imaginación, precisión de miniatura y un cierto clasicismo que el pintor nunca abandonará. El propio Dalí reconoce sus fuentes de inspiración: Leonardo, Rafael, Velázquez, Vermeer, Zurbarán, Ingres, Picasso; a los citados comenta Sánchez Cantón, debemos añadir los nombres del Bosco y Brueghel el Viejo. (143)

No obstante Dalí, aportó al grupo su método paranoico-crítico para la creación de imágenes. (144) Creador de varios textos, Dalí explica en uno de ellos "Journal d'un génie" (145) sus motivos de expulsión del grupo surrealista.

(143) Criterio de Cantón escrito en "Dalí de Gala", obra de Robert Descharnes. Editada en Lausanne 1962.

(144) Una clara monografía de "Dalí" es la de Antonio Fernández Molina. Serie de Artistas Españoles contemporáneos. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

(145) La Valle Elonde. Paris 1964. Edición española "Diario de un genio", Barcelona 1964; comienza el diario en el año 1952, mayo Port Lligat.

Max Gérard recoge otros textos en "Dalí", ed. Blume:
"Los bomberos incendiarios", artículo que publicó en
"Arts News Annual", nº 33; -¿Quién es el superrealis
mo?. Rev. "Vogue", 15 abril 1968; "Mi revolución cul
tural, escrita en París, 18 mayor 1.968. (146)

Asimismo Jean Cassou en "Panorama de las Ar-
tea plásticas contemporáneas", (traducción española
1961) publica la explicación por Dalí de la "Paranoia-
crítica" del Angelus de Millet".

(146) Otros escritos de Dalí son:

- La femme visible. Paris 1930.
- Babaouo. Les Cahiers Libres. Paris. 1932.
- La conquete de l'irrationnel. Paris 1935
- Metamorphoses de Narcisse. Paris 1.936.
- La Vie secreta de Salvador Dal'i. Paris 1.952.
- Manifiesto Místico. Port-Lligat, 1952.
- Les Cocus du vieil art maderne. Paris, 1954.
- Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet. Pa-
ris, 1964.
- Lettre ouverte á Salvador Dalí. Albin Michel.
Paris, 1966.

MIRO.-

Joan Miró nace en Barcelona en 1893 descubriendo la pintura moderna en 1912, al año siguiente comienza sus experiencias "feuves". (147) Su primera exposición en "Galería Dalmau" data de 1918, en París (1919) encuentra a Picasso, Reverdy, Tzara. Desde 1918 intensifica el color y esquematiza las imágenes, "La Masía" 1921-1922, "Tierra Labrada" 1923-1924 y el "Carnaval de Arlequin" 1924-1925 poseen una síntesis de semiabstracción e ironía dadaísta, ya en 1924 conoce a los surrealistas, exponiendo en la Galerie Pierre, 1925. Miró tiende a emplear la mancha-color: "Interior-holandés" 1928 de acusado dinamismo. Su evolución posterior acentúa el esquematismo con sarcasmo de brillante colorido, abundando ideografías. Realizó también dibujos, grabados, esculturas y cerámicas, alternando con "collages".

Sus etapas claves son 1924, año en que comienza su automatismo puro, 1926 colaborando con Max -

(147) Ver la selección de Monografías que sobre Miró - presentamos en la Bibliografía y en capítulo IX. Para una muy completa bibliografía del artista - hay que acudir al trabajo de Jacques Dupin "Joan Miró: la vie et l'oeuvre", París, Flammarion, - 1.961. Así como a los catálogos de las Exposiciones de Barcelona 1968-69, del Guggenheim Museum 1972, del Museum of Modern Art de New York 1973 y de la Fundación Maeght 1973.

Cronología en capítulo IX.

Ernst en los ballets rusos, seguido de 1927 fecha - del inicio de sus grafismos y 1928 influido por los maestros holandeses del XVII. Creador de "Constelaciones" en 1940, se traslada a Barcelona, desde donde viaja a Estados Unidos, instalándose en 1956 en Palma de Mallorca. Hacia 1960 halla nuevas formas sobre las manchas de color: "Personaje y pájaros", "Azul" 1961. Trabaja la cerámica junto con Ilórens Artigas. Arean ve en los años finales un nuevo impulso de alegría en su obra. (148) Su aportación al surrealismo español fue grande, por su intensidad cromática, (149) cuyas estructuras lineales -según Cirlot- deben mucho al esquematismo del arte prehistórico levantino español.

Breton le llamó "el más surrealista de todos nosotros por su mezcla de infantilismo y cierta agresividad, seguridad de contornos, organización de manchas e intensidad de colores." De él escribía Federico Mace en 1928: "en él espíritu y materia formaban un bloque". (150) En la misma revista Gaceta Litera-

(148). CARLOS AREAN: "Miró". Cuadernos de Arte.

(149) CIRLOT: "Arte Contemporáneo". Barcelona, 1958 y "Arte del s. XX", Ed. Labor 1972.

(150) "El salto mortal", "Gaceta Literaria", 1 mayo 1928, nº 29.

ria y posteriormente, Gasch pone de relieve en su -
obra, (151) el papel jugado por el subconsciente, pa
ra terminar reconociéndole como "el único surrealis-
ta auténtico".

(151) SEBASTIAN GASCH: "La Gaceta Literaria",
1 agosto 1928 nº 39 y año 1929, nºs 62 y 67.

MARUJA MALLO

La pintora Maruja Mallo, gran figura de la vanguardia española, ocupa también un lugar preferente en nuestro surrealismo de los años 30. (152) Al terminar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1928 empieza su labor pictórica, en un realismo dinámico captando el alma popular de las verbenas madrileñas, 10 óleos y 30 estampas coloreadas de enorme fuerza plástica y contenido psicológico se van a ofrecer al público en su primera exposición, 1928, en los salones de la "Revista de Occidente", de Madrid. Contiene todo un mundo de fiesta y estampas de deportes "Fiesta popular", "Figura de deporte".

Fue la revelación de la crítica. Ya García de Valdeavellano en 1927 habló de la "gracia" de Maruja: "Llévesele inspiración, talento, condiciones, sensibilidad -

(152).- La Monografía "Maruja Mallo" editada en Buenos Aires 1942, recoge toda su bibliografía hasta el mismo año, publicada en periódicos y revistas de España, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, La Habana y México. Posteriormente se han ocupado de la pintora - Mallo, Lafuente Ferrari en "Arte de Hoy" 1955; GOMEZ DE LA SERNA en "Retratos completos" 1961; MORRIS en su libro del surrealismo español, y otras revistas y catálogos.

-como se quiera- yo sólo he de llamarle de ese modo:
gracia. (153)

Antonio Espina describe su obra como dinámica, y de contenido emotivo y cinematográfico. (154) Juan Chabás la elogia y Manuel Abril expone sus características pictóricas del siguiente modo: (155) "red de líneas que cruzan el lienzo dividiéndolo en ritmos y cadencias, armonía de color, sugerencias evocadoras que el color - lleva consigo y que son inherentes al motivo de cada - cuadro" Dos años más tarde el crítico Abril escribe: - "Esta pintora, que ayer nos sorprendía por sus muchos hallazgos de talento, sigue sorprendiéndonos ahora porque es capaz de dar a su pintura un cambio radical y , en vez de errar, entrarse por un camino mejor, por un camino tenebroso y demoníaco - como el que recorrían - los paganos para la iniciación de sus misterios" (156)

(153).- "Maruja Mallo en su carrusel", en
"La Gaceta Literaria" 1 septiembre 1927 nº 17.

(154).- "La Gaceta Literaria" 15 de junio 1928, nº 36
Arte "Nova Novorum" "Maruja Mallo".

(155).- Chabás, Juan en "Verso y Prosa", 1928 nº 11.
Manuel Abril en "Revista de Occidente", 1928
t.XXI, pag. 80.

(156).- Manuel Abril: en "Elanco y Negro" 29 Dic. 1930.

En efecto todo un mundo de emociones late en sus formas, reforzadas por la plasticidad de la línea y - del color.

La Junta de ampliación de estudios de Madrid le - otorga una pensión para ir a París en 1931. Desapare - cido su optimismo inicial, plasma en sus telas todo el drama de la hecatombe humana, obras definidas por Maruja Mallo como destructoras y objetivas deseosas de edificación. Espantapájaros, basuras y esqueletos aparecen en sus lienzos como figuras fantasmales y visiones fe - briles. Dieciséis cuadros forman la serie "Cloacas" y "Campanarios". "Basuras" y "Cardos y esqueletos" condenan la descomposición física y moral de la España de - entonces capitalista. En "espantapájaros" obra maestra surrealista, propiedad de André Breton, París, las formas espectrales son deformaciones intencionadas que se desintegran en un agitado movimiento. La amplitud del paisaje y la noche intensifican la fantasía, fruto de - una necesidad de expresar el espíritu. Su colorido a - base de blancos y negros, grises, acentúa su fuerte imaginación pictórica y su misterioso sentido poético.

El número 105 de "La Gaceta" literaria recoge la - evolución de la pintora en la pluma de Ramón Santeiro(157)

(157).- Artículo titulado "Maruja Mallo". Madrid.
1 mayo 1931.

Maruja Mallo se sitúa por estas fechas en el centro del surrealismo, las críticas de Benjamín Jarnés - en Barcelona (158) y de Jean Cassou en París lo confirman, con motivo de su exposición individual en 1932 en la "Galerie Pierre" en París. Dice así Cassou: (159)

"Pinta espantapájaros alucinados, huellas de pasos en el fango. Pinta un inmenso universo descarnado con - deliciosa delicadeza, blancos, negros y grises".

En el mismo año intervino en la exposición colectiva en septiembre en Copenhague, en la sala Charlottenborg, organizada por la sociedad de Artistas Ibéricos; el catálogo de la exposición informa sobre tres pinturas enviadas por Maruja Mallo. La pintura de Maruja Mallo en estas fechas exhala una inquietud por reformar - los valores superficiales y proteger por medio de formas mágicas irreales, los valores esenciales del universo.

De regreso a Madrid, recorre las tierras de Castilla, a las que describe como fuentes inagotables de paja, cereales y olivos. Acudió Mallo alguna vez a los ce-

(158).-- Artículo publicado en "La Vanguardia". Barcelona, abril 1931.

(159).-- En "Revue Hebdomadaire", nº 28, mayo 1932.
Publicado en la "Gaceta de Arte", nº 6, julio 1932.

rros de Vallecas al lado de Alberto y Palencia; al -
igual que los demás surrealistas españoles interpreta
las formas vegetales y minerales del paisaje castella-
no.

Expuso en 1933 con el Grupo Constructivo en el
Salón de Otoño del Retiro de Madrid. Poco después, 1934
comienza un período constructivo, en el que ocupa pri-
mordial lugar la escenografía: (160) "Me interesa la
escenografía como creación y ciencia arquitectural"
"El principio fundamental del teatro, es adiestrar el
cuerpo a la imaginación convirtiéndole en un instru-
mento de la creación escénica".

Participó en la exposición logicofobista, en Ga-
leries Catalónia, en mayo de 1936 y expuso individual-
mente en el Centro de Construcción (Carrera de San Je-
rónimo, 32) en Madrid del 16 de mayo al 5 de junio de
1936 (ADLAN).

En 1937, invitada por la Sociedad de Amigos del
Arte (recoge la noticia Pablo Rojas Paz (161) llega -
M. Mallo a Buenos Aires, famosa en la capital por su -

(160).- MARIA MALLO: "Escenografía". En Gaceta de Ar-
te. Tenerife 1935, nº 34.

(161).- Artículo en "Crítica". B. Aires. 17 febrero
1937.

obra máxima "Sorpresa del trigo". En dos conferencias explica la pintora la evolución de su arte y el proceso de la forma plástica,

Dice así: "La forma cambia como el contenido de una época...", "El arte es un compendio universal, tiene su historia en el tiempo como la naturaleza y representa el pensamiento contemporáneo". (162).

La etapa surrealista de Maruja Mallo llega en realidad hasta 1933 (163) a partir de entonces trabaja "Cerámicas" en Madrid con geometría, arquitecturas vegetales y minerales (12 óleos) y construcciones de objetos transformados (16 dibujos) y plásticas escenográficas para decorar el "clavideño" de Cervantes, obras todas de ordenada arquitectura, y que serán las expuestas en el salón "Amigos de las Artes Nuevas", Madrid 1936.

En América, a la par que se suceden las exposiciones, emprende Maruja una pintura de inquietud social

(162).- MARUJA MALLO: "Proceso histórico de la forma en las artes plásticas". Conferencia en la Sociedad "Amigos del Arte" de Buenos Aires, en junio 1937.

(163).- Recientemente ha participado con obras surrealistas en dos exposiciones madrileñas: "El surrealismo en España" 1975 y "Orígenes de la vanguardia española" 1920-1936 1974. Ambas en Galería Multitud. Referencia en Catálogos de dichas exposiciones.

representando humildes trabajadores del campo y del mar.

Actualmente en España inventa formas plásticas que se inspiran en la naturaleza grandiosa del continente sudamericano.

No puede faltar en nuestras líneas el surrealismo - de Oscar Domínguez, que explora el subconsciente interpretando los instintos reprimidos, el de Moreno Villa de su surrealismo simplicista, y el de Benjamín Palencia autor por los años 30 de formas esquematizadas obtenidas del mundo natural (164). Asimismo inscribimos en este movimiento a: Antonio Rodríguez Luna, Pablo Sebastián, Esteban Vicente y algunas obras de M. Angeles Ortiz y Ramón Gaya.

(164).- Véase capítulo IX.

3.- EL CINE

También el cine registró sus primeros movimientos de vanguardia en 1928 (165) Sus primeros ensayos se hallan - en el "dadaísmo" fundado en Zurich 1916 por el poeta rumano Tristan Tzara. Realizaciones de Fernand Léger "Ballet mécanique", René Clair, "Entr'acte" con guión de Francis Picabia, de Henri Chomette "Refets de lumière et de vitesse", y de Jean Gremillon "Fait divers".

Surgen las primeras salas especializadas en cine de arte y ensayo, "Eudodio des Ursulines", en París. La primera película surrealista "Un chien andalou" 1928 escrito - por Luis Buñuel en colaboración con Dalí, emplea la misma técnica que Ernst en pintura y B. Péret en poesía. De abundantes símbolos, perfecto ejemplo de integración de las artes, con un montaje de elementos sorprendentes.

De mayor profundidad fue "L'Age d'Or", ensayo que reúne teorías sobre la existencia. Los símbolos son más claros, su contenido es un ataque a las estructuras sociales, represión sexual, caridad cristiana.... defendiendo la libertad individual.

Buñuel realiza otras películas después con imágenes,

(165).- GABRIEL SUAU: "El surrealismo en el cine". "Artes", nov. 1966, nº 79.

metáforas surrealistas, de matiz neorrealista: "El angel exterminador", "Robinson Crusoe", "Subida al cielo" producida en Méjico en 1950", "Viridiana" en España 1961. "El discreto encanto de la burguesía".

La película "Recuerda" estrenada en 1945 (versión original de Alfredo Hitchcock) interesa por la simbología de Dalí, quien en 1953 colaboró con Walt Disney. (166)

(166).- Arnan Carlos ha escrito un estudio sobre "Artes aplicadas en la España del XX". Colección Espacio. Madrid 1967.

147 la

V

EL SURREALISMO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA

1.- LOS PRELIMINARES DE LA RENOVACION ESCULTORICA Y LAS INVESTIGACIONES CUBISTAS.

Frente al academicismo neoclásico preocupado por tema y técnica, aparece la inquietud por las superficies, por los volúmenes en estos últimos opina Jean Casson (167) la escultura reencontra su dominio propio, y cuyo esfuerzo se remonta en el extranjero a los escultores franceses Rodin y Bourdelle, y en España al renacimiento novecentista del catalán José Llimona, del vascongado Nemesio Murguejo y del andaluz Mateo Inurría. Y va a ser Cataluña la región que encabezó la primera renovación de nuestra escultura a través de la obra de José Clara, que supo transformar nuestro clasicismo mediterráneo. (168)

Asimismo la escultura castellana conoció su depuración por obra de Julio Antonio, Victorio Macho y Emiliano Barral.

Paralelamente a los trabajos de renovación, de los artistas citados de la escultura realista, (y que fueron

(167).- "Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas". Madrid. 1961. pag. 83.

(168).- Sobre esta etapa escultórica interesan los estudios de Gaya Nuño sobre la escultura del XIX y XX.

recogidos por figuras de renombre como: Manolo Hugué (169) José Planes, Rebull, Cristino Mallo, Eduardo Gregorio, Mateo Hernández) surgen otros experimentos en la figuración no realista, desarrollados en la tendencia cubista, Gargallo, Picasso, Julio González.

Todos estos estudios plásticos son punto de partida de una evolución de la escultura española, que se constata por una mayor libertad en la interpretación de la naturaleza, de manera que la figuración que sale de la tradición clásica se va alejando de la realidad, para representar las formas en su más pura esencia, de manera que la única razón de ser es la propia forma creada.

Comenzó la escultura, siguiendo los inventos de los pintores cubistas, por liberarse de la reproducción en el espacio de un modelo al tiempo que se enriquece en sus búsquedas del volumen y del espacio, inquietudes que fueron desarrolladas durante los años anteriores a la gran guerra. Los primeros escultores cubistas en su afán de no reproducir el objeto, lo transforman en un signo, utilizando placas de metal y restos de materiales; este empleo del metal va a ser el vehículo de expresión fundamental para escultores españoles: Gargallo, Picasso, Julio Gonzá-

(169).- RAFAEL BENET: "El escultor Manolo Hugué". Barcelona. 1942.

- 150 -

lez, cuyas características eran la indagación del cubismo,
y que en París fueron desarrolladas libremente.

PABLO GARGALLO (1881)

Formado en Barcelona, inicia su primera etapa escultórica en un naturalismo modernista, de influencia Rodiniana desde su estancia en París en 1904.

Su vuelta a la metrópoli del arte en 1909 y en contacto con los artistas cubistas será definitiva para los cambios de su plástica, cuya estética rompe con las formas macizas, haciéndose curvilíneas. Empieza a trabajar en metal, comenzando hacia 1912, su serie de "Máscaras" metálicas. Entre 1914 y 1924, su fama de forjador y su celebridad en Barcelona (recordemos una de sus obras más admiradas el "Torso de Gitanillo") le deciden por trasladarse a París con su familia.

Son años de intensa creación, formas estilizadas y con huecos se parecen con otras de recios volúmenes.

De nuevo en Barcelona continua sus experiencias sobre hierro, trabajado en ondulados rizos. Hasta su muerte en 1934, fue autor de grandes invenciones en el dominio de la materia "El Profeta", "La Bailarina", "La Danzarina", "El Buey vasco", "El gallo"....

Gargallo intuyó el espacio a través de la forma introduciendo la oquedad y con ello crea el espacio interior.

A juicio de Alcolea Gil, fue Gargallo el primer escultor español que valoró el hueco y el vacío frente a la masa maciza habitual (170).

Carlos Arean recoge la opinión de Teriade (en su obra "Escultura actual en España. Tendencias no imitativas" (171) para quien Gargallo aportó como gran novedad la búsqueda de un volumen abstracto ayudándose de la iluminación que subraya los espacios vacíos.

A Gargallo debe la escultura española, el entusiasmo por el material duro, el hierro, cuyas láminas recortadas trazan ligeros grafismos en el aire.

(170).- ALCOLEA, SANTIAGO: "Escultura Española" Barcelona 1969.

(171).- Publicaciones El Duero. Madrid. 1967.

PICASSO (1881)

Mucho se ha hablado de Picasso como pintor y no - tanto como escultor, sin embargo es uno de los precursores del amplio campo de la escultura. Junto con Gargallo comprendió la necesidad de crear espacios interiores y fue uno de los primeros en concebir a la escultura como un objeto. (172)

Pablo Picasso realizó sus primeras esculturas, entre 1899 y 1905, en un estilo modernista con un naturalismo aprendido de Rodin.

Desde 1907-1908, trabaja las formas por planos, "Cabeza de hombre" y sobre todo "Cabeza de mujer", de volumen descompuesto. La escultura en estos momentos es para Picasso la prolongación en la plástica figurativa de los estudios tridimensionales pictóricos. Su aproximación al objeto artificial queda patente en "El vaso de absenta" de 1914.

Su escultura se transforma en un fuerte expresionismo a partir de 1929. La valoración de la oquedad en

(172).- Entre los trabajos españoles que analizan con amplitud la obra de Picasso señalamos de interés los siguientes:
- Gaya Nuño "Picasso". Ed. Aguilar
- Camón Aznar "Picasso" 1956.
Los estudios sobre su escultura están citados en el capítulo IX y en las fuentes.

las formas se acompaña del empleo del alambre y de las planchas de hierro, con las cuales su figuración alcanza intensas deformaciones. Esta nueva orientación de su escultura, precisa el conocimiento técnico de forja que aprende al lado de Julio González 1930 y 1931 son años que nos interesan en especial, porque durante ellos su actividad creadora se moviliza en el campo de inquietudes surrealistas. El gusto por lo arqueológico y lo primitivo lo expresa Picasso en su taller de Boisgeloup.

Todavía no abandonará la influencia prehistórica y el contenido megalítico desde 1937 a 1943.

Posteriormente vuelve a una mayor figuración acentuando el realismo, "El hombre del cordero" 1944, y "La cabra" 1950 son dos buenas muestras de la escultura de última etapa.

LOS HALLAZGOS DE JULIO GONZALEZ (1876)

La problemática del espacio siguió siendo objeto de estudio por el primer gran renovador de la estructura plástica, Julio Gonzalez, artesano del hierro, que trata de unir la materia y el espacio. Se ha dicho de Julio Gonzalez que su obra está dibujada en el espacio. Este y otros comentarios críticos tienen como objetivo indicar y subrayar los hallazgos del escultor: el dominio del hierro y el hacer del espacio el protagonista principal de la escultura actual, hallazgo que sumerge su plástica en la línea más innovadora de la escultura contemporánea. Innovación que aclara el propio Julio González con las siguientes palabras: "El artista al trasponer las formas de la naturaleza, infundiéndoles nueva vida, colabora al tiempo con el espacio que las diviniza" Respecto a la manera de conseguirlo, explica en sus "Anotaciones" (173): "Proyectar y dibujar en el espacio con la ayuda de nuevos medios, aprovechar este espacio y construir en él como si se tratase de un material realmente adquirido".

(173).- Datos recogidos por C. Arean al ocuparse del arte en España en el vol. III del "Arte y el Hombre".

Fue Julio González, el gran artífice de la renovación de entreguerras de la escultura española y occidental.

Va más lejos que Gargallo en su dominio del espacio, sus manos dominan el hierro que expresan las formas en líneas y ángulos. Su escultura tiene de común con los anteriores creadores, el libre juego de la fantasía y una libertad desenfadada en la creación formal.

Nacido en Barcelona, Julio González se instaló en París en 1900 dedicándose a la pintura, sólo cuando se produjo el fallecimiento de su hermano Juan abandonó la pintura para consagrarse a la escultura, es el año 1910, año en el que se adhiere a la tendencia cubista. Fueron años de experimentación con el hierro, hijo de orfebres, llegará a alcanzar el dominio de la soldadura autógena. Julio González daría al hierro toda una plenitud. Camón Aznar considera la fecha de 1927 como el inicio de una nueva etapa; desde la realización de sus "Máscaras" recortadas, sus esculturas ganan en abstracción, aunque hasta 1932 mantiene su interés por la geometría, interpretando un nuevo cubismo.

Así el grupo con "Campesinas" ejecutado entre 1930 - 32 en plancha de hierro posee estilizaciones, al igual que "la cabeza de Joan" de planchas de hierro soldadas,

también de las mismas fechas, y ambas rebasan las preocupaciones cubistas.

Su etapa cubista inicial, sigue las modalidades de Picasso, Braque y Juan Gris, con ello revive y purifica las antiguas formas, a través de sus estructuras plásticas. Todo su arte, en realidad se ve influido de un primitivismo estético, en especial ibérico, gusto muy propio de los artistas del primer tercio de siglo.

Desde 1932, sintetiza las formas y aumenta las expresiones. Va a ser a partir de este año 1932, cuando en su afán de esquematizar, González deja las formas reducidas a líneas "El Angel" de 1933, "Mujer peinándose" 1936, y planos principales. La importancia que concede al vacío tiene como finalidad conseguir la madurez de la estructura formal.

Por el año 1933 (174) su nombre aparece en la sala de los "Cahiers d'Art" de París y en el Salón de Otoño de Madrid con el "Grupo de Arte Constructivo". Hasta 1937, expuso y mantuvo contactos con artistas del grupo constructivo y surrealistas, año en el que presentó la "Montserrat" para el Pabellón de España en la Exposición In-

(174).- AGUILERA CERNI, VICENTE: "Julio González: itinerario de una dinastía". Barcelona 1971.

ternacional de París. En su evolución de los años 30, hasta su muerte en 1942, va desmaterializando las formas.

Según Cirlot (175) sus "hombres cactus" de 1939-40, son las obras más representativas y originales de este último período, de acentuado esquematismo.

(175).- CIRLOT: "El escultor Julio Gonzalez" Rev. Goya enero-febrero 1955, nº 4, pág. 206.

2.- EL LENGUAJE DE LA ESCULTURA SURREALISTA

Paralelo a la tendencia ya examinada, hacia la invención de formas, surge en las segundas décadas de nuestro siglo el interés por los contenidos simbólicos de los objetos y de las formas inventadas, se trata en definitiva de estimular el inconsciente.

Los cubistas y los escultores del metal habían hecho triunfar la libertad del espíritu que va a desarrollarse siguiendo dos tendencias, una cuida la arquitectura de la forma, influenciada por el cubismo; la otra busca la expresión, es la tendencia surrealista de hondo contenido y libertad espiritual, con interés del objeto por sus cualidades. Precisamente esta libertad de expresión es la aportación más significativa del movimiento surrealista al campo de la escultura, y que incluye por sí misma un nuevo lenguaje transmitido por las nuevas formas-objetos.

UNAS CONSTANTES

En España la vanguardia escultórica de los años 30, reúne creatividad de formas en un auténtico culto a la imaginación y contenido mágico-arqueológico.

La constante preocupación por la forma que no reproduce el natural, conduce al escultor español a la invención de objetos-formas, conseguidas del medio natural pero transformadas. Lo que se busca en la forma es su esencia, su significado en la fuerza del universo. Pero nuestra escultura nunca se aleja de la naturaleza, ya que en ella se encuentran múltiples formas inéditas que no escapan a la visión del escultor. Resulta algo muy propio del surrealismo de nuestro país, el interés por las formas orgánicas y minerales del suelo y subsuelo (interés compartido por los pintores), en un intento de revalorización de nuestro paisaje castellano.

A través de las nuevas formas creadas se desenvuelven las constantes inquietudes de nuestros escultores, que avanzan en sus investigaciones sobre el volumen y el espacio, de manera que las esculturas se construyen para sisear el aire libre, en una estrecha

unión entre materia y espacio exterior. La importancia de la estructura escultórica se realza por el material utilizado. Se consigue un dominio de los materiales, - que van a ser partícipes de nuevas posibilidades, así al triunfo de los materiales de metal, se añaden otros nuevos que por originales combinaciones buscan efectos hasta ahora desconocidos.

PRIMITIVISMO ARQUEOLOGISTA

Junto con la invención del objeto y técnica del trabajo de material aparece la inspiración del arte esquemático neolítico, especialmente ibérico.

El gusto por lo primitivo se remonta en la obra - de los extranjeros a Ganguin y Van Gogh y posteriormen- te en Vlaminck Derain y Matisse para quienes la influen- cia del arte negro será manifiesta. Porque para el ar- tista nuevo, al tiempo que su sensibilidad se siente atraí- da por las simples manifestaciones de las culturas anti- guas y primitivas encuentra en sus representaciones sim- bólicas una nueva fuente de inspiración. Nada era más - deseado por nuestros escultores que el rompimiento con - la forma tradicional de allí que desde el cubismo en ade- lante la cultura española se impregne de un contenido - mágico y sentimental aprehendido de las antiguas cultu- ras que la inspiran.

3.- LOS ESCULTORES NO IMITATIVOS EN ESPAÑA

Si bien Picasso, Vargallo y Julio González engrandecen la plástica española desde París, la primacía en España corresponde casi exclusivamente a Alberto Sánchez y Angel Ferrant. De la misma promoción que los anteriores supieron abordar la figuración surrealista, liberando a la escultura de modos tradicionales.

El toledano Alberto fue el creador de una escultura de total vanguardia, su importancia para el futuro de la plástica española nos parece decisiva máxime porque inaugura todo el desarrollo de la escultura española de posguerra, no realista.

Angel Ferrant, supo afianzar en nuestro país la renovación de formas que Julio Gonzalez desarrolló en París.

Cualquier material en manos de Ferrant se convertía en obra de arte: piedras, maderas, hierros, objetos metálicos, con los cuales Ferrant construía figuraciones no imitativas, puras esencias plásticas.

Miró aunque más pintor que escultor ha cultivado la cerámica en colaboración con Artigas, y la escultura. Miró posee unas figuras en las que domina la irracionalidad. Realizó "objetos" en su período de más vivo surrealismo.

Resultan de gran interés las esculturas metálicas que realizó Picasso entre el 30 y 32, de contenido mágico y cuya nueva manifestación Picassiana en la escultura coincide con el apogeo del suprerrealismo, y el surrealismo de Eduardo Díaz Yepes.

De una generación posterior incluimos en el estilo surrealista la obra realizada por Eudaldo Serra, quien en 1935 expuso en Barcelona esculturas inventadas; su surrealismo gira en torno al estilo de Ferrant. Y las esculturas de Carlos Ferreira más surrealistas que abstractas.

16263

VI

EL ESCULTOR ALBERTO SANCHEZ

1.- PERFIL HUMANO

SU ESTANCIA EN ESPAÑA HASTA 1938

De origen humilde, Alberto nació en Toledo, 8 abril de 1895 en la calle de la Retama número 5 del barrio de Covachuelas. Sus padres Miguel Sánchez y Amalia Pérez a duras penas mantenían a sus seis hijos -dos hijas y cuatro hijos- Alberto tuvo que ayudar desde pequeño.

Desempeñó los siguientes oficios: porquerizo a los siete años, repartidor de pan; recuerda Francisco Mateos como (176) "en Toledo, siendo niño, pasaba los puentes de Alcántara y de San Martín montado en un caballo para repartir el pan a otros pueblos colindantes"; aprendiz de herrero (177) y en Madrid, aprendiz de zapatero, esca-yolista y por último panadero cuando contaba veinte años.

Al cumplir 21 en 1916, entró en la Caja de Reclutamiento comenzando al año siguiente su servicio militar en Melilla, Regimiento Mixto de Ingenieros, donde permaneció tres años decisivos para su futura carrera artística. Licenciado en 1920 y de vuelta a Madrid tornó a su ofi -

(176).- Francisco Mateos "El Socialista, 1926, 25 febrero)

(177).- En Madrid, 1907 desempeñó el mismo oficio por -
breve tiempo en una cuchillería de la Puerta de
Toledo.

cio de panadero, aunque ya sólo vivía para una idea: ser escultor.

Acudía al salir de la tahona al café de Atocha donde dibujaba, allí conoció hacia 1922 al pintor uruguayo Rafael Barradas quien le comunicó las nuevas corrientes plásticas contemporáneas que entonces triunfaban en Europa, polarizadas en la Escuela de París. Le introdujo en el ambiente artístico y Alberto animado y lleno de confianza siguió trabajando sin desmayo. 1925 supondría el comienzo de su carrera como dibujante y escultor, dándose a conocer en la Exposición de Artistas Ibéricos. Consiguió una pensión de la Diputación Provincial de Toledo, gracias al presidente del Ateneo y al director del Museo de Arte Moderno. Desde entonces abandona la panadería y se consagra definitivamente al arte. Tiene entonces 31 años (178). Se suceden sus exposiciones y obtiene la plaza de profesor de dibujo en El Escorial.

Alberto se acababa de casar con Clara Sancha, cuando en julio de 1936 estalla la guerra civil. Fue destruido su piso de la calle Joaquín María López y casi todas sus esculturas, trasladándose a Valencia.

(178).- Datos biográficos publicados por Luis Lacasa en "Alberto", etc. Corvina, Budapest, 1964 y declaraciones de su viuda.

En 1937 el gobierno de la República le envía a París para que levante una escultura en el Pabellón español de la Exposición Internacional. A su regreso a Valencia, donde Alberto era profesor del Instituto Obrero de esta ciudad, de nuevo la República le envía a Moscú en 1938, como profesor de dibujo de niños españoles emigrados a la U.R.S.S., por la guerra civil. La cual cortó la trayectoria Albertina de renovación de la escultura española.

EL EXILIO

Fuera de su patria el recuerdo de España se hará permanente. Toda su obra en el exilio está llena de temas y de sabor españoles. Por eso, cuando a Alberto le preguntaban por qué no se trasladaba a alguna gran capital de occidente, él siempre respondía: "o en España o aquí, Las grandes metrópolis del arte no me interesan". En Moscú perfeccionó sus conocimientos y su técnica como pintor realizando bodegones, paisajes y retrados al óleo. Dedicó sus primeros momentos en Moscú a la enseñanza como profesor de dibujo en la escuela nº 7, añadiendo más tarde una intensa actividad de escenógrafo, ya iniciada en España, trabajo por el que tomó gran interés, que también quedó interrumpido por la guerra mundial regresando a Moscú en 1943, tras un período de alejamiento.

Desde entonces realiza decorados y figurines para obras de teatro. Asimismo se entrega a la pintura de paisajes, retratos, reviviendo la temática de Zurbarán en sus bodegones. A partir de 1956 reanuda su creación de esculturas, más de 40 (179) destacando la serie de mujeres castellanas; actuó en 1958 como asesor del cineasta Kosintsev en la película "Don Quijote". En 1959 organizada por la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de Moscú, expuso en esta ciudad su obra de escenógrafo realizada en la U.R.S.S, más dibujos y óleos desde 1928.(180)

Muere Alberto el 12 de octubre de 1962 en Moscú, enterrado en el cementerio Viedienskoe.

CARACTER Y PERSONALIDAD

Aparecen varios Albertos al ser analizado. El hombre irónico que satiriza la sociedad y jerarquías políticas en sus dibujos. El hombre que cuenta historias no

(179).- Todas ellas fueron expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo en Madrid en 1970.

(180).- Exposición mencionada en el "Diario Artístico" de Santos Torroella dedicado al escultor Alberto en "Noticiero Universal", miércoles 1 de julio 1970, Barcelona).

como invenciones sino como sucesos reales, veamos algunas. (181)

Una vez, entrando en una casa moderna, dió Alberto un gran puntapié a un tabique y lo tiró: "Esta casa no es buena, dijo Alberto, como las casas modernas, el arte que no resiste las patadas no es bueno".

Otra historia que contaba era: "Había en el Museo del Prado un copista que se volvió loco". Y es que al estar copiando un cuadro donde había 33 pajarillos, Alberto pasó por allí, los contó y vió que en la copia faltaba uno. Volvió a contar el copista y faltaban dos. "En Ciempozuelos terminó el hombre, decía Alberto, a resultas de aquél error".

Aún existe el hombre poeta, cantor de la naturaleza aunque recreada, al que no importa la balleza por sí misma, sino la expresión. Y por último el hombre lleno de ideales que vive el momento de angustia española, que eleva y alarga las formas escultóricas llenándolas de una verticalidad seca. Es un vivo ejemplo "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella", presentada en el Pabellón Internacional de París 1937. Alberto con su largo cuerpo flaco y su rostro seco era una escultura

(181).- Anécdotas contadas por Pedro Picasso, publicadas en la monografía de Luis Lacasa.

natural de Castilla. Poesía una especie de severidad y amargura muy de nuestra tierra.

Todas estas facetas de Alberto llevan a José Bergamín a emitir sobre él lo siguiente (182) "Conocí cuatro Albertos. Uno el que pintaba escenas caricaturescas parecidas a las publicadas en tiempos por la revista "El Mótín" Las de Alberto seguían una tradición satírica a la que dió particular relieve Sanjohá. Luego, este Alberto pintó admirables decorados teatrales. Conocí otro Alberto que contaba historias o cuentos que no eran nunca invención suya, sino sucedidos reales en los que él había tomado parte y de los que a veces era protagonista. Picasso ha evocado algunos de ellos: el de los pajaritos, el del tabique...

Conocí otro Alberto que cantaba. Cantaba con una extraña voz oscura, bronca, profundamente desentonada, desgarrada, lamentable.

Del Alberto escultor recuerdo, todo lo contrario que del cantor, la suavidad, finura, transparencia luminosa de sus figuras, de las que pudiera decirse que seguían "el dictamen del aire que las dibujaba", como de las figuraciones teatrales de Calderón: aparentes fantasmas de una visible realidad melodiosa, por la intensa expresivi-

(182).- En revista "Iditoral", Málaga, marzo 1971, pág. 62 y 63.p.105.

dad de su forma, como la del teatro calderoniano. De esa realidad, de ese realismo, fueron sus construcciones figurativas para el teatro. Recuerdo el magnífico telón que pintó para una desdichada pieza teatral de Manuel Altola-guirre y mía, que se representó en Valencia durante la guerra, con el pretencioso título de "La Estrella de Valencia o el triunfo de las Germanías", obra de circuns-tancia y de la que no quedó más recuerdo bueno en quienes la vieron que la admirable telón de Alberto, evocador de las profundas llanuras castellanas que parecían prolon-garse infinitamente hasta las esteparias rusas; lo que sucedió, años después, con el film de Don Quijote.

Yo diría que estos cuatro Albertos jugaban a las cuatro esquinas entre sí y con otro invisible, silencio-so, el más verdadero, al que nunca conoció nadie, al que adivinábamos siempre sólo, en medio de su juego, en su centro, cansado de pedirles candela, lumbré, luz, a los otros cuatro que le quitaban siempre el sitio que él bus-caba y al que nunca puso gran empeño en llegar".

Su viuda Clara revive su pasado en sus declaraciones hechas a la prensa (183) "Le conocí en El Escorial, el año 1934. El era profesor de dibujo, acababa de ganar la plaza

(183).- Diario "Madrid", sábado 13 junio 1970, pág. 2.

y nosotros pasábamos allí los veranos, en una casita diminuta y simpática". Y nos ayuda a comprender más su espíritu" Alberto trabajó siempre muchísimo y nunca lo hizo con fines económicos ni por afán de vender. Le importaba muy poco el dinero. Era un hombre muy puro, un hombre buenísimo. Todos le querían y nunca tuvo enemigos. Se dedicaba por completo a su trabajo de la mañana a la noche. El mismo buscaba sus piedras y materiales para sus esculturas, tanto en España como en Moscú. Leía muchísimo también. En aquella época de El Escorial tenía una celda muy luminosa en el Instituto y repartía su tiempo entre la enseñanza del dibujo y las esculturas".

Nadie mejor que Picasso explica la fuerte personalidad de Alberto: "Todos le llamábamos Alberto y ya casi nadie se acordaba de su apellido.... Era un hombre de recia y honda personalidad, con un sentido formidable del humor y una gracia socarrona y bondadosa al tiempo. Era un hombre muy grande". (184)

(184).- Prefacio de Pablo Picasso para la monografía sobre Alberto, 27 de octubre 1963.

2.- LOS COMIENZOS DE SU ARTE.

PRIMEROS ENSAYOS REALISTAS.

A partir de su oficio como cerrajero tuvo su primer ensueño de arte: pensó modelar, fundir, forjar entre lazadas de hierro. (185) Alberto y Francisco Mateos se reunían en el Salón del Círculo Socialista del Sur hacia el año 1914 aproximadamente. Planeaban construir una Casa del Pueblo. Dice Mateos: "Alberto entonces con grandes aspiraciones de arquitecto, trazaría los planos y - yo la ornamentación." En 1915 marcharon a Lisboa y al volver, Francisco Mateos salió al extranjero para estudiar arte y Alberto volvió a ser panadero. En este tiempo modeló un bajorrelieve copiando una ilustración de - Gustavo Doré, en barro.

El servicio militar influyó en su vida de forma decisiva. En Marruecos - campamentos de Asnes y Canuchi, en un fortín del llano del Garé - pudo leer y - dedicarse al arte, modelando tipos de moro. Desde aquí escribió a su amigo Mateos, decía: "He hecho una (186) exposición de tipos moros, esculturas dentro de una -

(185 - 186) FRANCISCO MATEOS: "El escultor Alberto".
"El socialista", Madrid 1926, 25 febrero (1ª).

tienda de lona y la ha inaugurado el general Jordana con los generales Aizpuru y Monteverde, el ranhero me ha festejado con una cazuela de arroz con leche, y con cane la han escrito mi nombre por encima: *¡Viva Alberto*!.

Desde Marruecos le enviaron a las Islas Chafarinas, en una de ellas restauró la iglesia y realizó la imagen de un Corazón de Jesús, trabajada por planos. Seis meses más tarde y en el Cabo de Aguas recibió el encargo de un escudo de España para la casa del Gobierno Militar. (187)

La técnica de Alberto en este periodo de Melilla 1917 al 1920 es sumamente sencilla tomada del natural, - en arcilla modeló diversos tipos de moros, y dentro de la misma línea sus cabezas de "moro" y "mora" en piedra caliza, además de apuntes y dibujos naturalistas.

Precisamente de esta época se conserva una "Figura de moro", relieve de escayola, que no cuida las proporciones de las formas, y de marcado sentido expresionista.

LA INFLUENCIA DE BARRADAS Y SU ESCULTURA NEOCUBISTA EN LA EXPOSICION DE IBERICOS.

Licenciado en 1920 vuelve a Madrid que se hallaba en un ambiente de dinamismo cultural y artístico ya comentado. Tiene prisa por grabar su imaginación, - por fijar las imágenes que ya aparecen modeladas a su gusto, iluminando sus dibujos con lápices de colores. - Su vocación se había definido con claridad, esta enorme afición al arte le llevaba a los Museos: del Prado, Arqueológico... en este último prestaba gran atención a las esculturas ibéricas del cerro de los Santos; pero - su actividad se veía muy limitada por su oficio de panadero, Alberto terminaba su trabajo a las 10 de la mañana y se dirigía diariamente al café de Atocha.

En este café conocerá al uruguayo. Barradas en 1922, quien desde el primer momento comprende el sacrificio y esfuerzo que Alberto realizaba, ya que se veía obligado a trabajar doce y catorce horas seguidas; e incluso muchos días absorto en su arte sólo dormía - dos o tres horas acudiendo después a su horno de panadería.

Los dibujos escultóricos de Alberto impresionan a Barradas, sus consejos y su preparación para - asimilar todas las corrientes nuevas fueron de gran pro

gecho para nuestro escultor toledano, que revisaba de continuo revistas y periódicos de arte, estimulado por su amigo Barradas. Alberto aprendió con él a observar las esencias plásticas y así lo ha reconocido siempre el escultor panadero. Pero no cabe duda que el caso de Alberto de amor al arte y de vocación es extraordinario, porque sólo pudo asistir a la escuela de párvulos cuatro meses y a los quince años un amigo suyo dependiente de una farmacia, le enseñó en Madrid a leer y escribir, más algo de cuentas, enseñanza que afianzó en estos años 20 Luis Lacasa.

Alberto no aprendió el oficio artístico en ninguna parte, su carencia de una base cultural le impidió entrar en la Escuela de Artes y Oficios.

En estas condiciones el apoyo que recibió Alberto de Rafael Barradas resultó fundamental para el desarrollo en nuestro artista de su genio innato. Barradas se caracterizaba sobre todo por cambiar a cada instante de propósitos y perseguir diferentes ideales en cada época. Siempre dispuesto a resolver un problema o realizar plásticamente una teoría. Una vez logrado su propósito de nuevo se plantea otra meta cambiando de dirección. Planismo, vibracionismo, simultaneismo, un poco de futurismo y poco de cubismo.

Nombre de tantas inquietudes artísticas y siempre dispuesto a la última conquista de la técnica, supo descubrir y admirar las cualidades de Alberto y su profunda y poética personalidad. Fue también Barradas quien le lanzó a la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Alberto decía de Barradas lo siguiente: (188)

"A Barradas no le fue fácil la vida. Ha sido bastante trabajosa y fatigante. Al llegar a Madrid, uno de sus principales ingresos eran unas historietas para niños, "Panchulo" que tuvieron bastante éxito. Entonces le conoció Méndez Sierra y le empleó como director artístico para el teatro Malava; Barradas hacía como decorador fijo, aunque recibía 500 ptas, al mes.

En esa época (que fue cuando le conocí) Barradas estaba disgustadísimo por el mucho trabajo y agotado.

Pero toda la pasión de Barradas estaba en pintar cuadros.... Una temporada se puso a pintar, horas y horas, una colección de cuadros muy importante por su propósito de, por medio del dibujo, dar el volumen...

(188) ALBERTO SANCHEZ: "Sobre Barradas". Recuerdos - publicados por Jorge Lacasa en "ALBERTO SANCHEZ, palabras de un escultor". Valencia, 1975.

Era muy expresivo en sus conversaciones sobre -
plástica...

Mi dibujo de "El zapatero", hecho con papeles -
pegados, estaba influenciado de Barradas. Barradas era -
en Madrid uno de los principales artistas que practica-
ron el futurismo.

Para mí fue una suerte conocer a una persona co-
mo Barradas, genial en sus conversaciones plásticas. -
Sus consejos me han sido muy útiles".

Por tanto se inicia Alberto en el mundo de las -
formas plásticas con una marcada influencia de Rafael -
Barradas.

Entre 1922 y 1923 salen de sus manos yesos figu-
rativos llenos de realismo y tan ingenuos como expresi-
vos, iniciando un camino lento de cara a las corrientes
plásticas contemporáneas. El mismo ideal de modernidad
une los primeros dibujos del escultor a los de Barradas.
Así, su boceto de escultura publicado en la revista "Al
far", (189) 1924 (Iám. 2) difícilmente se distingue de
los dibujos del uruguayo Barradas. Precisamente por es-
tas fechas, octubre 1924, envía pinturas al V Salón de

(189) Revista "Alfar", La Coruña 1924, marzo, p. 5.

Otoño junto con Fernández Balbuena Martín Durbán, Vicente García; todas ellas poseen un valor universal. (190) Pero en realidad su primera y fundamental exposición será la celebrada en Madrid por la Sociedad de Ibéricos, en la cual los artistas de la vanguardia española, que podrían ser agrupados en la "generación del 25" muestran su obra. Entre ellos Alberto, todavía en su etapa de aprendizaje, pero despuntando con personalidad propia. La prensa coetánea a dicha exposición informa que Alberto presentó nueve esculturas (191) y una colección de dibujos.

Entre las primeras figuraron, unas esculturas de anchas proporciones, que nos recuerdan al alemán - Barlach: "Campesina" (Lám. 1), "Carretero vasco" (Lám. 3), "El ciego de la bandurria" de gran contenido emotivo (Lám. 4), "Buey"; otras de proporciones más alargadas de carga espiritual como su "Maternidad" (Lám. 6) semejante a las esculturas de Lembruch.

Todas estas esculturas son obras fuertes, macizas formas geométricas, trabajadas en un solo bloque, por planos ligados entre sí con proporción matemática.

(190) FRANCES, JOSE: "El Año Artístico", 1924, Madrid p. 361.

(191) JUAN DE LA ENCINA: "Salón de Artistas Ibéricos. "La voz", Madrid 9 junio, 1925 (2º).

Tan solo la "Bailarina", en cemento (Lám. 12), rompe con la posición estática, acentuando el movimiento que se acompaña de las líneas curvas. Hay en esta figura un cierto iberismo en los pliegues de su ropaje en zigzag, similares a los que adornan las vestiduras de las damas oferentes ibéricas.

Es esta su primera etapa escultórica llena de cierto arcaísmo. Sin embargo aunque la escultura de Alberto, todavía no posee madurez artística aparecen unos rasgos fundamentales: planos, volúmenes cúbicos, que nos hablan de una orientación de su arte hacia el neocubismo de planos mas o menos abultados, alejándose con ello de su naturalismo inicial desarrollado en Melilla, y ahora sólo relegado a los rostros.

Dicha tendencia neocubista triunfaba entre los artistas españoles, pintores y escultores que rechazaban el academicismo, entre ellos: Daniel Vázquez Díaz, Emiliano Barral, Mateo Herhández, Angel Ferrant, ... Era un nuevo cubismo que se inspiraba más en la pintura de cézanne que en el cubismo estricto de Picasso, Gris y Braque.

Por primera vez Alberto oyó palabras de aprobación de críticos eminentes, aunque fuera ignorado por Eugenio D'Ors, especialmente en la pluma de Manuel

Abril (192) que fué viajero por el extranjero para conseguir obras de arte en nombre del Estado español, siempre despierto y alerta de los nuevos creadores; de Valentin de Pedro y Juan de la Encina, crítico que dirigia diferentes Museos, de Arte Moderno, quién se impresionó ante el caso tan extraño de autoformación artística de Alberto.

También los dibujos presentados por Alberto fueron apreciados de interés por la crítica, todos ellos - con solidez de trazo realzando las formas, con gran desarrollo de carácter. Sobresalieron sus "Máscaras" que recordaban los dibujos de (Lám. 36, 37) Goya (193) "El traperero", "Las mujerucas del pueblo" y sobre todo (según cuenta Juan de La Encina) el dibujo de una mujer - con los brazos cruzados y la cabeza inclinada y envuelta en un pañuelo, que poseía a juicio del crítico un aire medieval.

Semejante posición la repite en su "Figura", - obra escultórica (Lám. 8), que respira severidad muy propia de nuestra tierra castellana.

(192) MANUEL ABRIL: "El Herald de Madrid", 28 Mayo 1925.
(193) Con deformación satírica e irónica de la realidad.

Alberto forma parte de la lista de escultores - jóvenes que no repiten las formas usuales. Su norma es - la "libertad" plástica. De 1920-1930 se inician en el arte español nuevas formas, la mayoría dentro de lo que podríamos llamar vanguardismo. Dicho vanguardismo tiene su máxima expresión en el Salón de Artistas Ibéricos del - año 1925. Los artistas que allí exponen se oponen a las tendencias académicas del gusto del público, Las artes - plásticas de los jóvenes renovadores se aíslan y se alejan del público.

La renovación de formas empiezan a interesar a los intelectuales y burgueses cuando la Revista de Occidente y La Gaceta Literaria de Giménez Caballero se ocupan del vanguardismo. Alberto presenta su "Maternidad" (Lám. 6) al Salón de Artistas Ibéricos (194) dentro de la línea de las preocupaciones formales de la - época. Antes de la primera exposición de los Ibéricos, se habían producido dentro de las fronteras españolas brotes de modernidad, pero en ningún caso puede hablar se de un grupo capaz de originar todo un movimiento. - La exposición de 1925 fué en realidad la primera mani-

(194) "ALFAR": "Salón de Artistas Ibéricos". Madrid - 1925, n. 51, p. 21.

festación conjunta de una generación que recogiendo -
los planteamientos del impresionismo y del modernismo
inicia el arte español por el camino de la nueva crea-
ción, que quedó apuntalada en España por la actividad
de Alberto, Benjamín Palencia y Ángel Ferrant, que en -
el campo escultórico compartían entre los años 25 al -
35 las mismas preocupaciones de Joaquín Torres García
(195) verdadero enlace entre la modernidad radical -
polarizada en París y la reducida a los límites espa-
ñoles. Preocupaciones que giran en torno a una clara
pretensión constructiva.

(195) Pintor bien acogido en España, fue un gran teo-
rizante que divulgaba sus ideas sobre las mesas
de los cafés, inquieto y variable en la concep-
ción del dibujo.

1836ii

VII

ALBERTO ENTRE EL SURREALISMO Y LA ABSTRACCION.

1.- LOS AÑOS DE EVOLUCION FORMAL: 1926 a 1938.

Fruto de su éxito, y gracias a la intervención de un grupo de intelectuales que dirigieron un escrito a la Diputación Provincial de Toledo, solicitando una pensión para el escultor, Alberto consiguió una pensión de 2.500 pesetas anuales, que disfrutó por tres años, a partir - del verano de 1926 a 1928, realizando para la Diputación Toledana la "Figura" (tal vez de María de Padilla) en yeso con patina oscura y "El Cid" en piedra novelda (196) propiedad ambas de la citada Diputación.

Aunque económicamente, la cantidad percibida se diferenciaba poco de sus ingresos como panadero, la beca supuso para Alberto el poder consagrarse al arte de - forma profesional; tiene entonces 31 años.

LAS EXPOSICIONES DE 1926 a 1930.

El contacto con los artistas de la generación - del 25 le estimula, comienza a producirse su evolución artística y su madurez al tiempo que deja volar su ima-

(196) Dato confirmado por el pintor Guerrero Malagón, - becario por las mismas fechas que Alberto.

ginación. Con dibujos presentados en el Retiro y algunos otros expuso por segunda vez en el mes de febrero 1926 - en el Salón del Ateneo de Madrid. (197) Apuntes del natural o interpretaciones del natural y estudios para esculturas. Llenos de intensidad muestran al individuo no como se ve sino como es, "La casa de vecindad" o "Las cotillas" (198) "El Hospital", "Los pierrots". Su arte lineal y geométrico forma parte de la corriente de transguerra mecánica pero llena de fuerza espiritual.

En julio de 1927 en el Patio de Instrucción Pública se expusieron los bocetos y maquetas presentados en el concurso nacional para la erección de un monumento a Góngora. (199) Hubo dos accésit, uno a la señora de Vázquez Díaz y otro al escultor Alberto por su boceto. Dos años más tarde entre mayo y abril 1929 y organizado por la Sociedad de Cursos y Conferencias (200) se reunió en el pabellón Carlos III situado en el Botánico, una co

-
- (197) EXPOSICION CONFIRMADA EN "EL AÑO ARTISTICO", J. -
Francés, 1926.
FRANCISCO MATEOS: "El escultor Alberto". "El socialista", Madrid 1926, 25 febrero (1º).
- (198) Acuarela sobre cartón, cuyo colorido él mismo preparó, utilizando hasta café; añade además lápiz. es un tema de costumbres.
- (199) "REVISTA DE LAS ESPAÑAS", MADRID julio 1927, n. II.
pág. 449.
- (200) "REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid, marzo-abril 1929,
pág. 107.

lección de cuadros de pintores residentes en París y pertenecientes todos ellos a las tendencias de vanguardia. Presentaron algunas esculturas: Gargallo, Manolo y Alberto. Desconocemos cuales fueron. Refiriéndose a dicha exposición A. García y Bellido comentó en "La Gaceta Literaria" lo siguiente: (201) "La acogida de los nuevos pintores españoles en el Jardín Botánico de Madrid, ha tenido un doble significado. Por un lado la indignación de las generaciones conservadoras. Por otra la afluencia grande de juventud en alegre adhesión a todo cuanto promueva furia y motivo de beocia".

La exposición del Botánico lo fue de nuevos pintores españoles y europeos todavía desconocidos en la capital. Participaron: Palencia con dibujos "rupes-tres", Picasso con algunas obras cubistas, Juan Gris con una soberbia "Nature morte", Salvador Dalí con unas pinturas de formas escultóricas y de técnica miniaturista, presentó Ucelai dibujos "neorrománticos" de marinos y puertos y otros pintores que viven en París. Entre los escultores cita García y Bellido a Manolo Hugué que expuso dos barros y dos bronce y Garga-

(201) "La exposición del Botánico". "Gaceta Literaria", año III, 1º abril 1929, Madrid, nº 55.

llo con obras vanguardistas.

El Ministerio de Bellas Artes celebraba todos los años concursos. En el efectuado en 1930 figuraba el monumento enviado por Alberto al concurso nacional, que fue colocado en junio en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, situado en la calle Alcalá. La "Máquina" (Lám. 9) posee una arquitectura armónica en sus partes, con proporción y equilibrio en su conjunto. Responde esta obra en apariencia industrial a un elogio de la época. Conmemora la mecánica y parece un canto a la aviación, a la industria del momento, resulta expresiva por su lirismo y belleza de formas. (202) Su vanguardismo coloca esta máquina a la altura de cualquier obra de un Archipenko, de un Lipchich, de un Brancusi.

(202) Obra ampliamente comentada por Manuel Abril en:

"REVISTA DE LAS ESPAÑAS". Madrid agosto - sept. 1930, p. 442.

"BLANCO y NEGRO", Madrid, 22 junio 1930 (2º), nº 2040.

CREACION DE LA ESCUELA DE VALLECAS.-

De los numerosos artistas que participaron en la exposición de Ibéricos únicamente Alberto y Benjamín Palencia no se fueron a París; ambos permanecieron en Madrid trazándose como programa el desarrollo de un nuevo arte nacional.

Desde 1927, se reunían ambos artistas en la puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde paseando a continuación por distintos caminos, por los alrededores de Madrid: Villaverde Bajo, Almodóvar y especialmente por Vallecas.

Dice así Alberto (203): "Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de "Cerro Testigo" porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español"..... "Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color sino las calidades de la materia.... nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla"... "De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela

(203) Texto dictado por el escultor en el verano de - 1.960: "La Escuela de Vallecas".

la, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas...

Por estas palabras se descubre que Alberto y Palencia dieron pie a la Escuela de Vallecas no siendo difícil sospechar el aliento especial de Alberto para descubrir formas inéditas a través de los parajes sombríos de Castilla. Se abre en Vallecas toda una lección para captar las calidades plásticas de los objetos, y que heredaran las futuras generaciones españolas.

Por otra parte la relación entre Palencia y Alberto no era de simple amistad o participación en ideas generales de la época sino debida a la comunidad de intereses artísticos - "Palencia pintó en esa época cuadros interesantes, como el titulado "Tiro de escopeta", basado en unas perdices y en el tiro del cazador. Trató en el cuadro de extirpar el color y de dar las calidades de la tierra"...

También participaron en Vallecas: Garcia Lorca, Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo, que acudían a veces, así como un grupo de estudiantes de arquitectura, Segarra, Moreno, Rivaud, Vivanco; con ellos conversaban de la plástica de lo que veían en el campo.

Pero Alberto no se limitó al paisaje del pueblo de Vallecas, su observación además se dirigió hacia Alcalá de Henares, Guadalajara, Valdemoro y Campos Toledanos; por todos ellos recogía materiales para su plástica.

Su entusiasmo por la visión de los accidentes y objetos de la naturaleza y su amor al campo de Toledo lo expresa Alberto con estas palabras: "En realidad todo esto de la Escuela de Vallecas para mí tiene su origen en la ciudad de Toledo, al constatar la vida fantasmal y de miedo de todos los chicos toledanos de sensibilidad despierta, en los que en la ciudad nos producía - desagrado y malestar. En cambio, el campo toledano, que conocía bastante bien, provocaba en mí una alegría sana y a veces hasta el éxtasis, al presenciar los espectáculos de la naturaleza."

Después de la guerra civil, la continuación de las indagaciones y experiencias de Vallecas se debe a - Benjamín Palencia, quien repite los mismos paseos de ant año, ahora con un grupo de artistas unidos por los estudios en la Escuela de Bellas Artes, son Carlos Pascual de Lara, Enrique Nuñez Castelo, Alvaro Delgado y Gregorio del Olmo, más tarde se les unirá Francisco San José. La separación de los artistas desde 1942 trae -

- 191 -

consigo el final de la segunda escuela de Vallecas en -
1950. (204)

(204) A la memoria de la Escuela de Vallecas dirige unas
líneas, Raúl Chavarrí en: "Mito y realidad de la -
Escuela de Vallecas".
Colección Arte y Estilo, Ed. Ibérico Europea de Edi-
ciones. 1.975.

LAS FORMAS ORGANICAS.-

Alberto realiza por los años 30, esculturas de evasión, de figuración orgánica que va a inspirar la escultura de Francisco Lasso y la ya mencionada pintura de Benjamin Palencia, sobre todo después de la guerra, cuando el pintor albaceteño desarrolló unos paisajismos semejantes a los de Alberto.

Desde que abandonó su oficio de panadero, se entregó con ahinco a la invención de esculturas a través de dibujos, de formas de animales y humanas, fragmentadas y combinadas con elementos naturales, pero que le hicieron comprender que cualquier forma plástica existía ya. Este descubrimiento le tranquilizó según reconoció el propio escultor en sus aclaraciones sobre la Escuela de Vallecas: "Procuré hacer una escultura más sencilla, y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas por el hombre cuando labraba la tierra.

En realidad yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra".

Queda claro que las propias formas del campo son fuente inagotable de inspiración para Alberto, formas de contenido universal y hechas para surcar el espacio que las cobija.

Al período de investigación plástica por los campos castellanos corresponde el despliegue escultórico surrealista de Alberto: "Monumento a los pájaros", - "Volumen que vuela en el silencio de la noche" "Animal espantado de su soledad", "Dama proyectada por la luna en un campo de greda", "Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barrero", "Escultura rural toledana". Su creación se inspira unas veces en formas reales y otras en formas sugeridas e imaginadas, incluso en ideas. Alberto ha explicado el origen de cada una:

- "Un día, andando por los campos próximos a Alcalá de Henares, donde no se divisaba ningún árbol, sólo matas de tomillo, en los cerros, ví cómo un gavilán comía un pájaro. Por allí sólo pasaba algún pastor que otro, se me ocurrió levantar el Monumento a los Pájaros, para emplazarlo en aquél sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él, pues la pieza que yo llamaba "de tierra" (pieza basamental) estaba curvada con este fin. El conjunto se componía de ocho piezas."

Al recordar Alberto en 1960 dicha escultura, (mo-

numento perdido), comprobó observando su fotografía, su total actualidad, por el simple hecho de haber sido - creada para un sitio determinado, y una misión concreta. - "Encontrándonos un día en el arroyo de la Degollada, - uno de los sitios más típicos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiamos bajo una piedra - enorme que tenía un saliente como una visera; allí pre - senciamos los efectos de la lluvia sobre el arroyo. Fué aflojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menuda, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos, y exclamamos "(Eso debe ser el arte! ¡Vamos a hacer eso que acabamos de ver!" De ese momento me surgió la idea de la - escultura "Tres formas gemeninas para arroyos de juncos" (Escultura que tampoco se conserva).

- "Yendo por el Jarama hacia Vallecas, ya muy entrada la noche, pasó taladrando el espacio un pájaro que no me dí cuenta qué era. Otra noche a la misma hora, volví a ver el pájaro. Este me sugirió la escultura que lleva por - título "Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver".

Alberto encontraba por entonces plasticidad en los fenómenos físicos; así una noche en Vallecas, cuando

contemplaba los efectos de la luz de la luna sobre un cam
po de gredas, cruzó por el medio una figura de mujer, que
le dió pie para construir la escultura titulada "Dama pro
yectada por la luna en un campo de greda".

O bien otro día caminando solo por los montes de
Valdemoro, de tomillos y cuarzos brillantes, que crista-
lizaban con el intenso calor de agosto, se le ocurrió la
siguiente escultura "Macho y hembra entrelazados, con es
partos y tomillos, bramando como el toro al sol del me -
diodía, en verano".

Alberto realiza sus obras sobre cosas, asuntos -
vistos, muchas veces aprovechó los propios materiales -
que la naturaleza ofrece. Por ejemplo, una vez que se en-
contraba, en el Cerro Testigo, una explosión hizo volar
unas piedras; Alberto las recogió y con todas ellas hizo
una escultura a la que denominó "Pájaro de mi invención,
hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un -
barreno".

La "Escultura de horizonte, signo del viento" -
surgió de la visión de una nube perfecta de forma que do
minaba en altura todo el cerro testigo, cuando Alberto -
iba a Vallecas, un domingo por la tarde. Y la "Escultura
rural toledana", una vez, que se dirigía a cobrar la pen

sión de la Diputación de Toledo, del encuentro de una es cultura pequeña en una hornacina de una ermita.

Por estas fechas de actividad en Vallecas, Alber to realizó también dibujos a pluma, como es el titulado "Campos movidos en terremoto por la mano del hombre".

INTENSA ACTIVIDAD SURREALISTA DESDE 1931 A 1937.-

La tercera exposición la realizó Alberto con dibujos y esculturas, el 1 de diciembre de 1931 en el Ateneo.

De esta forma anuncia el periódico "La Tierra" con fecha lunes 30 noviembre 1931 la exposición del escultor Alberto: "Organizada por la Sección de Artes Plásticas se inaugurará mañana día 1 en el Salón del Ateneo, la tercera exposición de la serie de las que actualmente viene celebrando, dando a conocer un conjunto de esculturas y dibujos de Alberto. La figura más destacada entre los escultores jóvenes de España."

Nos convencemos con estas palabras del auge y admiración ganados por Alberto. Sus esculturas produjeron una alegría espiritual a los videntes porque eran esencialmente populares. Nos basamos en los comentarios hechos por Francisco Mateos (205) acerca de sus combinaciones de formas, el pito de barro blanco, el botijo labrado, las cachas de navajas con arabescos a fuego. Todos ellos entremezclados son elementos que Alberto uti-

(205) FRANCISCO MATEOS: Esculturas populares de Alberto en el Ateneo. "La Tierra". Madrid 10 diciembre - 1931.

liza y materiales ya combinados por Picasso en sus formas populares españolas. Manuel Abril informa de la obra presentada. De entre sus figuras: "Caballito", "Maternidad" (Lám. 13). "Aparato de música", "Torero" (ambas piezas - satíricas agudas). "Figura rural" (Lám. 15), "Signo sobre la mujer castellana" (Lám. 16), la mejor a juicio de Mateos fue el "Músico". En total fueron ocho las esculturas presentadas. Manuel Abril (206) habla de la forma - que tenía Alberto de hacer sus esculturas, primero las modelaba en materias definitivas hechas por él mismo y y por último las coloreaba.

Los dibujos eran ensayos para esculturas. Como poeta más que escultor calibra Manuel Abril a nuestro - artista (207). En efecto demuestra una constante imaginación que expresa en plástica y plasma en materias nuevas. Las obras de Alberto no recuerdan las de otra escuela o época, sino las obras creadas por las fuerzas - de la naturaleza. Hablan por sí mismos los dibujos que mostramos pertenecientes a la misma exposición: "Monumento rural" (Lám. 17) "Dibujo" (Lám. 18). Parecen creaciones geológicas, pero en realidad son formas artísti-

(206-207) MANUEL ABRIL: Crónica de arte sobre Alberto Sánchez. "Revista de las Españas". M Madrid 1931, nov-dic. Artículo sobre Alberto. "Blanco y Negro". Madrid 1931. 20 diciembre, (4º) n. 2117.

cas que nos hablan en lenguaje figurado. Formas unas que aluden al orden natural, otras al popular, otras al mundo industrial pero todas revelando una gran inventiva.

Según Jorge Lacasa, también presentó sus esculturas "El banderillero", "La Internacional" y el "Monumento a los Pájaros", sin embargo la prensa, que se ocupa de esta exposición de Alberto, no las menciona.

Una nueva exposición en el Ateneo (ya la tercera en este lugar) la realizó el 2 de junio 1.931, en donde expuso dibujos con el pintor Palencia. Ambos evocaban dos mundos distintos, los dibujos de Palencia expresaban una creación elemental tal como aparece en las almas primitivas (Lám. 47), y los de Alberto (Láms 20, 21) una fuerza creadora cósmica, que parece mostrar el espíritu del universo, imágenes unas de mecánica y otras de astronomía a las que el crítico Manuel Abril (208) calificó de extravagantes aún cuando resulten conocidas, porque siempre han sido vistas como ilustraciones de ciencia.

Pero no cabe duda, contemplando sus dibujos, que ambos abundan en imaginación, siendo evidente la

(208) MANUEL ABRIL: "Alberto y Palencia". "Blanco y Negro". Madrid, 7 junio 1931 (2º), nº 2.089.

invención de formas nuevas; y es que el mundo surrealista de Benjamin Palencia coincide con el mundo de formas de Alberto, los dos antes que Henry Moore descubren el complejo de formas que años más tarde constituiría la esencia plástica del escultor inglés.

El periódico La Tierra (209) informa de otros dibujos de Alberto: "Proyecto de monumento escultórico" (Lám. 19), cuatro acuarelas "Profanación de la fe" (Lám. 22), "Mascarilla de la mula" (Lám. 23) (210) "Recuerdos de Melilla" (Lám. 24) y "Alegoría del toro y del torero" (Lám. 25).

La Sociedad de Artistas Ibéricos, siempre activa envía un texto al ministro en 1932 (211) con motivo de la publicación de su revista "Arte", de enorme interés por cuanto deja ver la panorámica artística por esos años: "Quisiéramos, al escribir y publicar esta revista, dirigirnos al gobierno, a las autoridades pertinentes,

(209) "La Tierra". Madrid, martes 2 junio 1931.

(210). Técnica de acuarela más lápiz, que Alberto emplea con frecuencia para producir realce y contraste de colorido, en busca de resultados plásticos.

(211) Revista "Arte", sept. 1932, nº 1.

siguiendo esa costumbre del conferenciante público, - que establece al comenzar, antes de iniciar el tema, - una gradación jerárquica en sus saluciones; Autorida des... señoras... señores... compañeros...

Tenemos ante todo, que hablar a la autoridad, porque - ella es aquí tutor de todos, en lo que a las artes respecta. No hay en la España de hoy, conciencia pública - artística, la habría si existieran en España representaciones firmes, actantes y conscientes, de todos los - rumbos posibles, aunque después cada cual pensase como quisiera. ¿A quién culpar?. No sabemos. En parte, a la apatía de los ciudadanos todos; en parte, a los gobiernos, que han estado manteniendo en todas las regiones - oficiales, cierta mezcla de abandono y partidismo, que persiste en éste régimen, y que ha transcendido a "La - calle", esa ya famosa "calle" tan llena de ambigüedades y de encrucijadas.

Sabemos, sí, perfectamente que no habrá salvación efectiva mientras cada cual, cada hombre, no sienta, por su parte, entre las necesidades apremiantes de su espíritu, la necesidad del arte, la afición a fomentar la producción y la compra de obras de arte; pero da do que no existe esa afición en la medida o en la altu-

ra de nivel que corresponde a la actividad de un pueblo al día, compete a la autoridad - a nuestro juicio - acudir al remedio del colapso, asumiendo la inicial intervención, iniciando por su cuenta el movimiento. De ahí que nuestras palabras - aparte lo protocolario - vayan ante todo, al Gobierno: a la autoridad que rige los destinos de la España oficial de estos momentos*.

Tras estas palabras de saludo y propósitos, la - Sociedad de Ibéricos se dirige al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes en estos términos: "La Sociedad de Artistas Ibéricos se manifestó en España hace unos años, y ahora se organiza de nuevo y con más firme volumen, con objeto de representar y defender los fueros de toda una mitad de la civilización artística - la más importante - acaso y, desde luego, la que más caracteriza nuestro tiempo-, por completo abandonada entre nosotros, y sin que nadie la atienda, ni la muestre, ni la inculque de una manera orgánica y constante.

España, Sr. ministro, está viviendo en lo que se refiere al arte plástico, por completo en la cuneta de la cultura mundial desde hace cerca de un siglo. No se puede tener, como se ha tenido a España, más completamente aparte de la Historia.

El mundo de la plástica ha vivido en los últimos cien años el siglo más espléndido, más esencial y profundo que haya podido nunca existir en la Historia de las Artes, desde que las Artes existen... Pues bien, este movimiento - que ocupa un siglo entero, y que ha llenado y llena el mundo todo - no ha pasado jamás por Madrid, y casi no ha pasado por España. Los autores extranjeros, que fueron en etapas sucesivas formando esa evolución, no pasaron jamás por España. Los autores españoles que se incorporaron a esa evolución no consiguieron jamás venir a España, o fueron - cuando alguno apareció, muy pocas veces - objeto de escarnio y desprecio... Esto es criminal cuanto que ya no podrán, ni ustedes, ni otros, ni nadie, subsanar parte del daño. El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida - tener ya una representación, ni aún modesta, de ese siglo representativo de que hablamos, porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros, que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimos dineros. Ese crimen de abandono es el único responsable - de que el público español - incluso el que presume de ilustrado - se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie: ni sabe de qué se trata -

ni ha podido ver las obras que constituyen todo el arte - de la época, ni ha podido entrenarse al mirarlas, ni ha podido nadie, por tanto, no ya defender esas obras, sino ni siquiera explicar la Historia artística, pudiendo mostrar algunas o refiriéndose a obras conocidas..." "De ahí que nosotros nos presentemos a V.E y ante el público español con la pretensión de asumir la representación de toda una cultura y de toda una opinión que, fuera de nosotros, nadie ostenta: representación que trata -obsérvese bien- no ya de ir contra nada, sino de complementar - lo que existe y de impedir -eso sí- que nadie trabe la - expansión de cualquier movimiento de cultura".... "La - revista que aquí presentamos y que a todos saluda cortésmente, quisiera, con el tiempo, dedicar su atención al - arte todo. En la actualidad dedica al arte plástico su - esfuerzo preferente, por creer - entre otras razones - que España, en estos días, dedica menos atención al arte plástico que al arte musical y a las artes literarias.

La Sociedad de Artistas Ibéricos con la ayuda de la Junta Danoespañola comenzó su actuación en -

1932 (y la Junta de Relaciones Culturales) (212) organizando en Copenhague una exposición en septiembre, en la sala Charlottenborg. (213) Se inauguró a primeros de dicho mes, 134 obras salieron de Madrid a mediados de agosto. Según consta en el propio Catálogo de la Exposición figuraron: 20 dibujos de Alberto (214) y obras de Bonafé, Julián Castedo, Climent, Clotilde Filba, Pedro Flores, Luis Garay, José Gutiérrez Solana, Hipólito Hidalgo de Cavedes, Joan Junyer, Genaro Lahuerta, Maruja Mallo, Joan Miró, Angeles Ortiz, Benjamín Palencia, Timoteo Pérez Rubio, Pablo Picasso, Alfonso Ponce de León, Juan Pruna, Antonio Rodríguez Luna, Pedro Sánchez, Francisco Santa Cruz, Angeles Santos, Ismael de la Serna, Arturo Souto, Jose de Togores, Joaquín Valverde, Joaquín Vaquero, Daniel Vázquez Díaz. Eva Aggerholm de Vázquez Díaz, Rosario Velasco.

Formaron el Comité de Exposición los españo-

(212) Si existen despachos o artículos de la exposición (en Copenhague y más tarde en Berlin) en Asuntos Exteriores es algo que ignoramos, dado que dicho Ministerio - del periodo de años anteriores a 1939-, sólo permite consultar los archivos hasta la monarquía.

(213) "Arte". Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Madrid 1932, p. 32.

(214) La revista habla de dos esculturas que Alberto iba a presentar: "Escultura de Horizonte" (Lám. 31 y "Signo de la mujer rural en un camino lloviendo" (Lám. 32), pero que en su momento no fue factible.

les: Ginés Vidal, Manuel Abril, Timoteo Pérez Rubio, Alfonso Ponce de León. El prólogo del catálogo fue escrito por Manuel Abril: "... La actual exposición se compone de artistas muy diversos ya en edad, ya en dirección... En cuanto a la orientación, aunque todos tienen de común las peculiaridades antedichas en el modo de entender, ya el arte, ya la vida, sigue no obstante cada cual su personal camino; de tal modo que no puede ser mayor el contraste entre unos y otros."

Explica Abril como la dificultad que ofrecía la escultura para ser transportada hizo prescindir al final de la misma, enviando sólo dos esculturas de la esposa danesa de Vázquez Díaz. Los Artistas Ibéricos expusieron después en Berlín (215) Hizo la reseña de la exposición el periódico "Luz". La prensa berlinesa la llamó la Exposición de arte joven español que estuvo abierta en la Galería Flechteim desde el 17 de diciembre hasta fines de enero. El éxito de público y expectación a jugar por la prensa fue extraordinario. A la inauguración acompañó Guillermo de Torre, secretario de la Sociedad de Ar

(215) MANUEL ABRIL: "Los ibéricos en el extranjero". Exposiciones en Copenhague y Berlín. "Arte". Núm. 11, junio 1933.
REVISTA "GACETA DE ARTE", diciembre 1932, nº 11.
Con un detallado artículo sobre la exposición en Berlín.

tistas Ibéricos, quién -dice Manuel Abril - desde antiguo viene llevando al día en la publicidad española un índice del crecimiento de las artes de avanzada en España y fuera de ella. Luis Araquistán, Alfredo Flechteim, dueño de una de las galerías de arte más importantes de Europa, junto con Ludwig Justi, el profesor Gamillscheg con toda la sociedad Germanohispanica, habían constituido en Berlín una gran colaboración. Flechteim ofreció a la exposición su local, aportó su entusiasmo y sus dotes de organizador incansable, fundador de la revista "Der Querschnitt". Pasan de cincuenta -comenta Abril- los periódicos que han hablado de la exposición. Se han reproducido obras de Picasso, Vázquez Díaz, Lahuer ta, Rosario de Velasco, Miró, Solana, Dalí, Gargallo; - Hay críticas de Max Osborn, Robert Scholz, Kusenberg, Meier Graefe, Oscar Big, Richard Biedrzyński, Cur Glaeser, Gustav Stolze, B.E. Werner, Masc Deri, Franz Servaes, Peter Dollinger, Adolph Donath, Wilhelm Westecker.

En este año 1932, al constituirse el Teatro - Universitario "La Barraca", Alberto trabajó en los proyectos de decorados y figurines para Fuentovejuna, y - su escultura "Maternidad", (que formaba parte de la Máquina, monumento realizado por el escultor en 1930, al que su familia titula "el Monumento a los niños") fue -

adquirida por el entonces Museo de Arte moderno, actualmente Museo Contemporáneo de Madrid. (216)

Por estas mismas fechas, en el verano del 32 obtuvo una plaza de profesor de dibujo, en el concurso-curso, (al igual que la pintora Maruja Mallo) convocado por el Ministerio de Instrucción Pública, hoy Ministerio de Educación y Ciencia, con destino a El Escorial. Aquí, sus familiares mencionan la construcción de dos "Esculturas de Río", no conservadas. Permaneció en El Escorial hasta 1935.

En 1933, Alberto forma parte del grupo de artistas revolucionarios que en diciembre del mismo año, en el saloncillo bajo del Ateneo de Madrid, del 1 al 12, celebraron una exposición organizada por la revista "Octubre" (217). Esta misma revista publica su dibujo dirigido a los trabajadores (Lám. 33), sátira del capitalismo. Son los años en los cuales Alberto emprende el camino de la denuncia política, militando en el expresionismo de Groaz. (218)

(216) Dicho Museo posee de la "Maternidad" una copia en bronce.

(217) Esta revista recoge la noticia en las páginas 16 y 17, en el artículo titulado "I Exposición de Arte Revolucionario", Madrid, abril, 1934.

(218) Revista "Octubre". Madrid oct - nov - 1933 pág. 24.

En ella tanto artistas burgueses como artistas obreros se unían ante los mismos ideales escritos en uno de los ángulos del saloncillo: "El hecho de concurrir a esta exposición significa; estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado". En las paredes aceptaban con sus obras estas consignas: Cristóbal Ruiz, Rodríguez Luna, Pérez Mateos, Miguel Prieto, Darío Carmona, - José Renau, Monleón el escultor Alberto Sánchez, Ravasa, Salvador Bartolozzi, Carreño, A. López-Obrero, Fersal, - Muñoz, Ramón Puyol, José Carnicero, Galán e Isaías Díaz.

Por primera vez, artistas procedentes del campo de la burguesía y artistas obreros aparecían unidos - en una sala de exposiciones, este hecho fue silenciado - por la prensa y los críticos burgueses. Durante los días en que estuvo abierto el saloncillo (del 1 al 12 diciembre) fueron escuchadas dos conferencias: una de Armando Bazán sobre "El niño en la escuela soviética", y otra - de Arturo Serrano Plaia desarrollando el tema de "Dos pinturas".

La fuerte personalidad de Alberto por los años 30, es recogida por el crítico Manuel Abril (219) quién

(219) "Comentarios a nuestros grabados". Revista "Arte", junio 1933, año II, núm. II.

descubre en Alberto un genio que quiere encontrarse a -
si mismo, encontrando de paso la verdad. Dice Abril: -
"Alberto es hombre que exige una presentación completa
y vasta en todos sus aspectos y una presentación a fon-
do de su caso". En estos momentos, su estatuaria es -
considerada por sus contemporáneos, entre ellos Eduar-
do Westerdhal, como una creación de formas plásticas -
inusitadas llenas de contenido profundo.

Por las mismas fechas, 1933, el Grupo de "ar-
te constructivo" había dado señales de vida en el Sa-
lón de Otoño de Madrid. Tuvo su aparición un carácter
excepcional tanto por lo presentado como por el lugar
donde se representaba; fue impulsada por Torres García,
al que se unieron: Luis Castellanos, Rodríguez Luna, -
Manuel Angeles Ortiz, Maruja Mallo, Benjamín Palencia,
Francisco Mateos, José Moreno Villa, junto con los es-
cultores: Yepes, Julio González, Germán Cueto y Alber-
to Sánchez: (220) siendo curioso que ninguno de ellos,
exceptuando Luis Castellanos, puede situarse en la di-
rección constructivista de Torres García. La denomina-
ción en realidad del "grupo constructivo" fue conve~~ni~~en-

(220) "Gaceta de Arte". Tenerife, nov. 1933, nº 21 p. 1
"Catálogo" XIII Salón de Otoño, Madrid octubre -
1933.
Se ocupa también de la exposición Vicente Agui-
ra Cerni:
"Panorama del nuevo arte español". Madrid 1966.

nal, y su pretensión era agrupar a artistas diversos, nuevos. Así coexistieron: el arte inventivo de Rodríguez - Luna, el arabesco de Manuel Angeles Ortiz, el surrealismo de M. Mallo, los elementos orgánicos y campesinos de Benjamín Palencia, el afán de estilizar lo popular, propio de Francisco Mateos, los grafismos de Moreno Villa, la estatuaria profunda de Alberto, y las Esculturas de - Yepes, Julio González, Germán Cueto.

Si la original escultura de Alberto "Macho, y Hembra", fue presentada en la exposición (como viene indicando su familia) las fuentes no lo atestiguan.

Qué afinidad presentaba la obra de Alberto - con el ideal estético de Torres García?

A la pintura de Torres García, Guillermo de - Torre la califica de "archirreflexiva". (ver artículo en "Gaceta de Arte" 1933, nº 21) al tiempo que observa la falta de otros pintores jóvenes en la representación del nuevo arte, Ismael Gómez de la Serna, Miguel Prieto, Flores, Climent, Ponce de León, sin olvidar a los residentes en París: Boreas, Dalí, Miró. ¿Qué es el constructivismo?. Es la estética del arte de Torres García, que denuncia un desarrollo del arte que va desde la copia - o imitación hasta la abstracción. Proceso que le lleva a suponer un principio ordenador "unidad cósmica", base

de todo lo creado, y fundamento del arts. (221) La esencia de su pintura, basada en la unidad, geometría ordenadora, y su alejamiento de la imitación es compartida también por los demás pintores y escultores nuevos.

Expondremos una breve síntesis de dos textos de Torres García. "El arte no es la reproducción de cosas bellas; no es tampoco representación, apariencia, es verdad, es idea".

"En arte no hay verdadera creación, si el artista no llega a la forma, la verdad representada, ya no interesa como tal realidad, el interés pasa a la idea plástica del artista. Lo demás es girar alrededor del arte, pero sin entrar en él, es trasladar impresiones de la naturaleza, o reproducir el natural o dominar la técnica, pero no arte, en el estricto sentido de la palabra".

"Lo que satisface más al poco iniciado en la materia de arte, es la reproducción lo más fiel posible de las cosas. Desea ver reproducidos los más insignificantes detalles de objetos o al menos, que la pintura le de una apariencia de realidad: generalizar en cam-

(221) CLAUDE SCHAEFER: "J. Torres García". Ed. Poseidon, B. Aires 1945, ha interpretado correctamente la obra de Torres.

bio, es la tendencia del artista, que da ideas de las - cosas por medio de formas que él crea, y que han sido - sugeridas por la realidad." (222)

Torres García al tratar el problema de la escultura dice así: "Hay obra de arte, cuando ese valor - plástico absoluto está dentro del ritmo constructivo: lo cual no quiere decir sólo dentro de la medida armónica, sino también cuando al establecerse encima del lienzo o en los planos de la escultura, se traba o arquitecturiza dentro de un concepto intuitivo de construcción, motivo por el cual la obra, entonces, ya no es imitativa, sino plástica". (223)

Esta insistencia de "no imitar", de Torres - García la observamos en Alberto, y en general en todos los vanguardistas españoles y extranjeros. Precisamente esta no imitación es la base fundamental que une el arte de Alberto a la plástica de fuerte estructura de Torres García.

(222) TORRES GARCIA: "Notes sobre Art" 1913.

(223) Texto de TORRES GARCIA en su libro "Universalismo Constructivo" Ed. Poseidon, Buenos Aires 1944.

La revista "Nueva Cultura" publica en 1936 (224) cuatro dibujos políticos de Alberto, adscritos al realismo expresionista (Láms 39, 40, 41, 42), los rasgos de las figuras están deformados en disposición etérea, consiguiendo con ello un marcado carácter satírico social, y este mismo año, en el Centro de Materiales de Construcción, la sociedad Adlan (amigos de las artes nuevas) después de la exposición de Picasso organizó otra para el escultor Alberto. Acudió con una colección de originalísimas esculturas y otra más amplia de dibujos coloreados. (225) En sus esculturas se entrega a toda clase de sugerencias líricas. En sus dibujos continúa la explotación de valores plásticos con el mismo carácter creacionista que sus esculturas. Otros dibujos son de costumbres, citemos cuatro o cinco dedicados a máscaras populares (Láms. 36, 37). En este género que Goya explotó, Alberto señala su personalidad y fuerza enormes. (226)

(224) "Nueva Cultura". Valencia marzo-abril 1936, pág. 6

(225) GACETA DE BELLAS ARTES. Madrid, mayo 1936, n. 457. Posiblemente presentara entre otras esculturas las siguientes: "Escultura de Horizonte", "Espantapájaros de Madrid", "El hombre del porvenir", "Tres formas para arroyos de juncos", "Volumen que vuela en el silencio de la noche". (Dato familiar).

(226) MANUEL ABRIL, "Blanco y Negro". Madrid 24 mayo - 1936 n. 2340.

Al finalizar esta exposición trasladó sus obras a su nuevo domicilio situado en la calle de Joaquín M^a López, y que iba a ser bombardeado, destruyéndose sus esculturas. Desde que empezó la guerra civil, marchó como voluntario al frente de Guadarrama. Luego al 8^o Regimiento, hasta que el Gobierno le envió al Instituto Obrero que funcionaba hacia poco en Valencia. Muchos dibujos de Alberto que fueron entregados al Patrimonio Artístico Nacional en 1.936 se han perdido.

En Moscú, se conservan dos importantes acuarelas: "Rios de España desangrándose", (Lám. 38) de fuerte contenido emotivo, cuyo paisaje se convierte en un conjunto de cerros, y "Benimament" 1937 (Lám. 44) - estampa del paisaje levantino de casas blancas. Las dos responden a una existencia concreta, la primera porque recuerda la amplitud del paisaje castellano y la segunda por representar un pueblo de la provincia de Valencia; pero todo ello hermanado con una gran fantasía.

En Valencia realizó proyectos de decorados para una compañía francesa y también para París la que sería obra famosa, su altísima escultura de 12,5 ms, titulada "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella", que presidía el Pabellón Español -

de París, 1937, sintetizando de forma abstracta su lirismo creador. (Lám. 35)

José Lino Vaamonde describe perfectamente el Pabellón español en la Exposición Internacional: (227) - "Entre el pabellón de la Academia nazi y el de la Unión Soviética se hallaba España; a la entrada de su pabellón, tallada en granito segoviano, se erguía una escultura de gran altura, 12,50 m. "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella", que intrigaba enormemente a los visitantes. Su autor: el genial Alberto, audaz y sencillo escultor cuyos mensajes eran siempre muy discutidos.

Al avanzar, en el centro de un gran espacio, una fuente "móvil" diseñada por Calder, cuya novedad consistía en que, en lugar de agua, utilizaba mercurio. Ocupando todo el lateral de la exposición española, estaba el célebre cuadro "Guernica", pintado por Picasso para el lugar, por especial encargo del Gobierno Republicano. Simboliza el increíble bombardeo alemán que el 26 de abril de 1937 arrasó la pequeña ciudad vasca.

Frente al "Guernica", se había colocado un gran retrato de Federico García Lorca con escueta men-

(227) "Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1937-1939". Caracas- Venezuela 1973.

ción sobre su asesinato. En los jardines del Pabellón - se exhibieron por primera vez varias esculturas de gran tamaño, debidas también al genio de Picasso. Y en el - descansillo de la escalera de bajada se colocó una formidable pintura de Miró representando un "Campesino catalán". José Luis Sert y Lacasa fueron los proyectistas del Pabellón Español en la Exposición". El "Time" (agosto 31, 1970) dedica un artículo a Alberto Sánchez y a su escultura presentada en París en 1.937, en donde plasmo su "propia visión de la catástrofe española".

En París conoció Alberto, además de los artistas que intervinieron en el Pabellón a Fernando Léger, Lipchitz, Giacometti, etc...

De regreso a España, paró en Barcelona donde hizo dibujos satíricos y políticos. El Gobierno de la República le envió a fines de 1938 a Moscú para encargarse de la enseñanza de dibujo, de niños españoles.

2.- ALBERTO EN RUSIA: 1939-1962.

EL AMBIENTE ARTISTICO SOVIETICO.-

La URSS vive en la fase de dictadura de proletariado, dirigida por una minoría representativa. Al terminar la Revolución Lenin se dió cuenta de la posibilidad muy escasa para conseguir un comunismo, sin industrializar antes el país de los zares. Sólo con un proletariado fuerte, se puede conseguir la revolución socialista de proletarios.

A partir de 1928-1929 Stalin se entrega a la industrialización y en la actualidad conseguido un primer puesto mundial en la economía y en política mundial el marxismo ha evolucionado.

Según Braudel, la dureza del régimen de Stalin se debió al gigantesco subdesarrollo del país agrario, como un camino cruel pero posible de avance a la industrialización, con el consiguiente desplazamiento de los campesinos a la ciudad. Culturalmente desde sus comienzos el Partido lucha por una civilización de masas. (228)

G. Lukács en su artículo "Realismo socialista

(228) GEORGE VERNADSKY: "Historia de Rusia". B. Aires 1947.
Se centra en el estudio de cultura desde 1917 a 1941.

ta de hoy" (229) hace crítica del alejamiento del pasado en los momentos actuales. Retrocediendo a la época de Stalin, reconsidera la literatura desarrollada por - entonces, de la que piensa llevaba un resto del pasado, un naturalismo mezclado con un romanticismo revolucionario. Esta añoranza del pasado la descubre Lukács, en el escritor actual Solschenizyns, cuya obra "Un día en la vida de Ivan Denissowitsch" simboliza el pasado literario, aún por superar.

Frantz Mehring al analizar los gustos literarios de Marx en su "Historia de la social democracia alemana" cita entre sus preferidos a Homero, Dante, - Shakespeare, Cervantes, Lessing, Balzac, Fichte.

Marx valoraba en extremo el realismo literario del pasado; junto con Engels considera la literatura como representación fidedigna de la realidad - (230) Concedía Marx a la literatura una enorme función para la formación e instrucción de la masa.

Sorlin distingue dos mentalidades opuestas, - la del europeo occidental que defiende su individua -

(229) Publicado en "Revista de Occidente", Madrid - abril 1966, nº 37.

(230) Artículo de E. Schiller de 1936 titulado "Marx y los realistas del siglo XIX". Rev. "Nueva Cultura", mayo-abril 1936, nº 11.

lismo, y la del soviético más preparado para la vida - en común, siente su independencia en la defensa de la colectividad. Para esta colectividad va encaminado el pensamiento, enseñanza, literatura, arte, espectáculos.... Los grandes artistas de vanguardia (como el poeta Mayakovsky, Tatlin...) al ocurrir la implantación comunista formaron parte de los grupos revolucionarios confiando salvaguardar su personalidad creadora. No olvidemos como el arte ruso, antes de la revolución, brilla en creación, pues hacia 1913 se inauguraron diferentes modos; (231) "vibrismo", "planismo", "serenismo", "omnismo", "exacerbismo", destacando en especial el "suprematismo" de Malévitch. Las "Máquinas" de Tatlin (1913), y el "Manifiesto realista" 1917 publicado por Gabo y Pevsner en Rusia son los últimos hechos del arte de vanguardia. Así tenemos que si en un principio la vanguardia rusa se identificó con la revolución, pronto se apaga, por el "realismo socialista" de Stalin de pobre alcance estético. Lenin - apreciaba el realismo en arte y los clásicos en literatura. El arte sirvió de gloria al principio, para los grandes de la revolución.

(231) Sobre la vanguardia rusa ver de Jean Cassou: "Parorama des arts plastiques contemporains". 1960.

Uno de los grandes críticos marxistas de arte: Anatoli Vasilievich Lunacharski explica la finalidad del Estado proletario (232) en su estudio "Las artes plásticas y la política de la Rusia revolucionaria". Su esfuerzo se dirige (el del Estado) a incorporar las masas obreras a la cultura socialista. Pretende del arte la creación de formas que entrañen las ideas y sentimientos del pueblo en el momento histórico, al tiempo que la revolución debe enriquecer el arte en ideas y experiencias vividas. El contenido del arte se centra en la lucha por el socialismo, y la ideología del Estado se expresa a través del arte.

Los intelectuales rebeldes al poder de Stalin fueron atacados desde 1930. Stalin disolvió las Uniones de Músicos, Escritores y Artistas en 1932, - precisando el "Realismo Socialista" que en 1934 adoptó como nombre el Primer Congreso de Escritores de la Unión Soviética. En 1935 el mismo Gorki dijo del realismo socialista: "Sobre el realismo socialista se ha escrito mucho, pero no existe al respecto una opinión clara y única". Lo define a continuación del siguiente modo: "es el realismo de los hombres que transforman, reconstruyen el mundo", "el modo realista de pen-

(232) Título original "Ov izovrazitelno iskusstvo".

sar por imágenes, fundado sobre la experiencia socialista. (233)

Este realismo en literatura y arte proviene de Engels y Marx. Es un método, no un estilo. Dice así Engels: "El realismo supone además de la exactitud de los detalles, la representación de los caracteres típicos en las circunstancias típicas."

Estas ideas fueron aplicadas por los críticos de arte y literatura desde 1920, entre ellos A. V. Lunatcharski. Pero la aplicación de este método con rigor, ha desembocado en una merma del genio creador del artista.

El arte nuevo entendido sólo por una "élite" no sirve a los fines del programa político dirigido a las masas proletarias. El arte socialista queda fijo en el materialismo histórico, no admite la evasión del artista en ideas, sino por el contrario debe describir la realidad concreta, huir de la realidad, equivalía para Stalin rechazar y oponerse a la organización social.

(233) ETTORE IO GATTO: "La Literatura ruso-soviética". B. Aires 1973.

A partir de 1934, los intelectuales son dirigidos por el Estado hacia una confirmación de la realidad. Sólo interesan las creaciones de teatro y decorados la cinematografía, libros de propaganda o pintura de finalidad didáctica (paisajes, bodegones, etc...) es decir un arte de fines prácticos.

Pero el arte no es instrumento de una política, sino algo más profundo, por su misma esencia. - Eduardo Westerdhal en 1934 en su artículo "Croquis conciliador del arte puro y social", (234) concede una comprensión mutua entre el arte puro creador y lo social - que finaliza cuando se le pretende utilizar como propaganda de Estado. La realidad es que el Partido controló toda la actividad creadora del país, hecho que desencadenó en 1953 una literatura crítica de la sociedad soviética. El gobierno cuidó desde el comienzo de la revolución, el teatro y el cine, como medios prácticos - para la propaganda. En el primero sobresalió el realismo orgánico de Tairov, quien creó el Teatro de Cámara - en 1914, de decoración dinámica, sin lograr compaginarlo con el gusto oficial. De tal modo se concedió importancia al teatro ruso que en 1925, del presupuesto ma-

(234) "Gaceta de Arte". Tenerife abril 1934, nº 25.

yoritario para la instrucción del pueblo, la cantidad mayor iba destinada al teatro (235) Max Aub enumera en su artículo, los esfuerzos realizados en Rusia para mejorar el teatro, en los diez primeros años de la revolución. Observa en este tiempo un fracaso de representación - (Stanislavski). En 1920 el director Meyerhold intenta - acabar con la manera burguesa de representar su tea - tro peca de constructivismo, suprime los decorados pin - tados y acude al hierro y a la madera para acompañar - los movimientos de los actores. Sin embargo este tea - tro no interesó al pueblo ruso. Se buscó entonces como solución soviétizar las obras clásicas, pero Meyerhold seguía intelectualizando demasiado el teatro. Su suce - sor Vakhtangov pretendía volver hacia el romanticismo, dió al teatro dos grandes obras: "Turandot" y "Dybouk". Jairov fue de todos los directores de la primera etapa el más intelectual, a pesar de su concepto alegre del - teatro, no supo entrar en el gusto del proletariado.

Cita por último a Sergio Eisenstein (también director de cine) que introdujo números de circo para - expansión del pueblo.

El concepto marxista del arte adolece de una -

(235) MAX AUB: "Antecedentes del teatro ruso contempo - ráneo". Rev. "Nueva Cultura", marzo-abril 1936, - nº 11.

falla profunda, concebir el arte en función únicamente de la historia, de la evolución social "determinismo - histórico" sin reconocerle vida propia, pero el arte - no es una mera expresión de lo social y lo económico, posee una cualidad intrínseca (236) Alpatov nos informa de la situación actual de la literatura y del arte, que tienden a una renovación. Una joven generación de artistas y poetas se entregan a fines de 1959, a la - búsqueda de arte, rehaciéndose el arte de comienzos de siglo. Pero la política cultural y los objetivos del arte siguen determinados por la filosofía de Marx "el arte refleja la realidad, y debe cumplir una misión social, ayudando a la transformación del mundo".

(236) BELA KOPECZI: "El arte en el mundo socialista".
"El Correo", marzo 1973, año XXVI, Unesco.

LA PINTURA REALISTA DE ALBERTO: 1939-1956.

Se comprende por lo expuesto anteriormente - que Alberto equivocó su elección geográfica para desarrollar con libertad su escultórica, recuerdo cómo, las corrientes artísticas rusas se polarizan sobre todo en pintura de creaciones prácticas, encaminadas a la divulgación cultural para las masas, y pinturas realistas, desde los años 30. Esta circunstancia va a condicionar la actividad creadora de Alberto. Perfeccionó las técnicas pictóricas, con una concepción "realista" del arte, representativa con una preocupación por el volumen y calidad de la materia claramente manifiesta en sus "Bodegones" que algunos han querido comparar con los de Zurbarán, tal vez por el orden y simetría de la disposición de objetos.

Pero, naturalmente, esta forma de hacer no supone un retroceso, sólo es transitoria, acomodaticia a las circunstancias especiales rusas, de ninguna manera supone un cambio estético fundamental en Alberto. Quién siendo escultor lo primero de todo, ensaya en sus dibujos nuevas formas de escultura, al tiempo que prolonga su participación como decorador de obras teatrales (Láms. 91-93), especialmente para las repre

representaciones de clásicos españoles y rusos.

En 1940 realizó los decorados y figurines para el "Puente del Diablo", obra de Alexei Tolstoi, que se puso en escena en el Teatro Kámerni, bajo la dirección de Tairov, y en el mismo año, los decorados para una obra de Ramón J. Sender, que se representó en el Teatro de Miniaturas.

Al año siguiente proyectó los decorados y figurines de "La zapatera prodigiosa" de F. García Lorca. Trabajó además los decorados para la adaptación teatral que escribió César M. Arconada de "La Gitanilla", de Cervantes.

Iniciada la guerra por el ataque nazi a fines de 1941, Alberto y familia fueron evacuados a la República S.S. de Bashkiria; allí durante su estancia que duró dos años hizo juguetes para niños, algunos dibujos, y decoró la casa donde vivía con pinturas murales.

Regresó a Moscú en 1943, de nuevo su actividad es de decorador ahora para "Bodas de Sangre", que se puso en escena en el Teatro Gitano (y que tuvo un gran éxito de cartel, durando su representación 14 años). Para el mismo teatro hizo en 1946 los decorados y figurines para "Carolina" de Goldoni, y para "Las tres naranjas" de S. Mijalkov, en el Teatro de -

Niños.

Para el teatro del club Osoaviajim trabajó - en las obras siguientes: la adaptación de C.M. Arconada de "El sombrero de tres picos de Alarcón". "La dama boba", "Los habladores" de Lope de Vega. "La Verbena de la Paloma y la tragedia "Manuela Sánchez" original de O.M. Arconada. También se ocupó de la escenografía de "Mariana Pineda" de Federico García Lorca.

Durante estos años Alberto realiza numerosos cuadros al óleo, y dibujos antes mencionados. Se interesa por la forma de componer clásica y perfecciona su técnica pictórica en sus bodegones, paisajes y retratos. La serie de dibujos a lápiz para proyectos de esculturas (Lám. 88), tinta china (Lám. 84), al temple - (Lám. 81), acuarelas y guaches (Láms. 92 y 93) todos - sobre papel o cartón completan su obra gráfica.

De que Alberto no llegó a entender el realismo socialista dan fé sus palabras (237) ... "hay lagunas que no me dejan ver con claridad algunas de las cosas en lo que se refiere al realismo socialista y muy particularmente en lo que se refiere a las artes plásticas..."

(237) Carta de Alberto a Luis Lacasa Moscué, septiembre 1948. Fondo bibliográfico de la Fundación Alberto.

LA ABSTRACCION DEL METAL: 1956-1962.

Al morir Stalin (1953), las artes soviéticas se liberan del dogmatismo del partido concretamente a partir del XX Congreso del PCUS en 1956. Desde tal fecha y en un tiempo record de seis años, Alberto trabajó con ahinco más de cuarenta esculturas, demostrando en todas ellas un dominio absoluto de la materia que emplea. Con chapas de hierro consigue realizar la construcción de sus figuras, por ejemplo "Torero" (Lám. 68) e infundir a las formas a través del metal, fuerza expresiva y energía, "Minerva de los Andes" (Lám. 71) y "Toro" (Lám. 72). La madera la utiliza en sus esculturas más volátiles: "Toro y Paisaje" (Lám. 75), "Monumento a la paz" (Lám. 79), "Casa del Pájaro ruso" (Lám. 77); Por ser además un material flexible ayuda a expresar el contenido emotivo de las mismas.

Al dominio de la materia acompaña la perfección técnica. Utilizó con preferencia una técnica, especialmente elaborada por él mismo, a la que adapta el tipo de material seleccionado, y que ya inicia en España (Lám. 66, "Dragón chino"), "Pájaro bebiendo agua", "Mujer en verde" (Lám. 63). La más corriente técnica,

totalmente original del escultor Alberto, consistía en realizar primero un modelado en plastelina sobre un armazón de madera, con alambres, y cubierto con cola de carpintero, para lograr la adhesión de una tela, que colocaba encima, y que pintaba como un óleo, aplicando una pátina, o tierra mezclada con barniz.

Es importante observar que la policromía, en sus últimos años de actividad creadora, va a ser una constante en sus esculturas.

El metal lo trabaja esencialmente por chapas de hierro, con una elaboración matemática de las piezas. Repujado de las mismas. Empalme con remaches de aluminio, y un ensamblaje final con cola y serrín.

La madera es tratada también por piezas unidas por clavos y cola, tapando grietas y pinturas por un empaste de cola y serrín. (238)

A mi juicio sus últimas esculturas en Rusia presentan la misma esencia que las de los años 30, incrementando la estilización de formas hacia una mayor abstracción, sirvan para comprender lo dicho "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estre

(238) Datos proporcionados por el sobrino de Alberto, Lacasa.

lla" -de etapa española- y el "Monumento a la paz" - etapa rusa - (Lám. 79).

Existen unas mismas constantes en su obra - que no varían, por la diferencia de lugar geográfico. Así por su "contenido", volvemos a encontrar evocaciones de las mujeres del pueblo en especial de Castilla (Láms. 58-60), y figuras "tipos" de nuestra tierra: - "Toro" (Lám. 67).

Encontramos asimismo esculturas "simbólicas" de profundo significado, tal es su "Maternidad" (Lám. 64).

En cuanto a la "estética", formas macizas, - rústicas, angulosas en su parte inferior y trabajadas con técnica especial, nos remiten a su escultura inicial (ver lám. 59). Elaboraciones por planos, ahora - en chapas de hierro, siguen siendo expresiones de una problemática cubista, tal vez ancladas en las imágenes de Julio González. (Láms. 69, 70). Y como característica fundamental de su obra, continúa la creación - de formas desconocidas, nuevas, puras abstracciones de acentuada estilización, conseguida por la madera como - material, (Lám. 74, 76 78), y abstracciones trabajadas en oquedad (Láms. 62, 65, 61).

El escultor Alberto si bien se acerca a - elementos naturales que recrea finalmente, es autor -

de escultura "ideológica", de permanente lirismo.

Resulta ser su última etapa figurativa una - consolidación final de sus valores creativos y del dominio en la utilización de materiales, pero Moscú, frustró la gigante trayectoria que iniciara Alberto desde los años 30, paralizando su evolución y restando al mundo del arte una mayor dote escultórica.

3.- EXPOSICIONES POSTUMAS.

En Mayo 1965 Alberto figuró en París, en la -
Galerie Peintre du Monde, (revista "Goya", octubre -
1965 y "Les Arts", 2 de septiembre 1970).

El Museo Pushkin de Moscú celebró una exposi-
ción de la obra de Alberto en 1968. Recoge la noticia
la "Revista Mexicana de Cultura", 23 Agosto 1.970 y -
"Crónica de Madrid" 1970 por un artículo de Francisco
Umbral.

Desde la guerra civil, la primera gran expo-
sición antológica en nuestro suelo del escultor Alber-
to tiene lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de -
Madrid, mayo-junio 1970. Organizada por la Comisaría
de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Ar-
tes.

A partir de entonces dicha exposición conti-
nuó en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, octu-
bre 1970; Salón del Tinell, Barcelona marzo-abril 1971
(según consta en datos sobre "Exposiciones". Dirección
General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y
Ciencia 1969-1971), p. 24.

Exposición de 1 bronce de Alberto "Toros Ibé-
ricos", 97 x 37 x 39, en la Galería Theo "De Rodin a -

nuestros días", abril 1971, Madrid. (Reproducción del - original), lám. 22 en "Alberto", monografía de L. Lacasa).

Exposición de dos esculturas hechas en Moscú 17 nov-7 dic, 1972 en el primer ciclo de escultura española contemporánea. Grupo asegurador La Estrella, en Las Rozas.

Representación de Alberto en la "Exposición Panorámica de la Escultura Contemporánea" en el Museo - de Arte Contemporáneo de Sevilla. Organizada en colaboración con la Comisaría General de Exposiciones de la - Dirección General de Bellas Artes. Permaneció abierta - al público desde el 11 diciembre 1973 hasta 11 enero. Referencia "ABC", 11 diciembre 1973.

La Galería Columela inaugura sus salas el 1 marzo- 7 abril 1973, con una exposición de bronce de Alberto (reproducciones de originales, fotografiados - en "Alberto", monografía 1964 y "Catálogo", M.E. y Ciencia 1970). Campoy, A.M. ha escrito también sobre ella. (239)

La Galería de arte Zodiaco expuso del 29 - mayo a 30 junio 1973 "Toros de 13 artistas". Entre - ellos dos reproducciones en bronce de Alberto (Monografía sobre "Alberto", Lám. 22 y 29). (240)

(239) "A B C" sábado 10 marzo 1973

(240) La familia ha reproducido en bronce 7 series de cada uno de ellos: "Toros Ibéricos" y "Toro".

En las exposiciones efectuadas por la Galería Multitud sobre "Orígenes de la vanguardia española 1920-1936", y "La Barraca y su entorno teatral", figuraron dibujos, bocetos de decorados y el telón original para la "Romería de los Cornudos".(241)

La familia de Alberto inauguró en noviembre - 1974 una Exposición Permanente en Madrid que contiene 55 obras del escultor entre originales en materia no definitiva, bronce, dibujos y acuarelas. (242) Paralelamente a la Exposición Permanente, una selección de más de 30 obras que constituye el núcleo de la exposición itinerante, ha iniciado en la Galería Tolmo de Toledo un programa de tres años de exposiciones en museos, salas de exposiciones y galerías del país.

El Museo Carlos Maside en Sada organizó una exposición de Alberto en el mes de abril 1975, publicando una breve monografía (tamaño bolsillo). Comenta la exposición José M^a Moreno Galván con el artículo "Homenaje a Alberto en Galicia", en la revista "Triunfo"; (243)

(241) Véase "Catálogos", nov- dic, Madrid 1974, y enero febrero 1.975.

(242) Recoge el hecho el periódico "Ya", con fecha - 29-XI-1974.

(243) Año XXX, nº 656 del 26 abril 1975, p. 88.

y otra en la Galería de Arte Punto de Valencia, del mismo año, durante marzo y abril.

4.- COLECCIONES PRIVADAS Y MUSEOS.-

Los herederos de A.Y. Táirop en Moscú, poseen una colección de dibujos que fueron ejecutados también en España. Colecciones privadas en Chile, Moscú, B. Aires y Madrid ya han sido mencionadas al describir su obra.

En Barcelona se conservan unas acuarelas de su etapa rusa en la col. Francisco Rodon y Rosa Prades. Museo Pushkin.- A través del material que posee el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid sobre Alberto, concretamente la correspondencia de dicho museo, con su familia en 1969, se conocen los títulos de las obras que están en el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú: (244)

- Mujer con cuervo. Escultura de chapa de hierro y madera.

(244) Ver las láminas 38, 58, 69, 70, 72 del texto.

- Mujer castellana, escultura de chapa de hierro, altura 80 cm.
- Escultura popular rusa, yeso, altura 94 cm (Monografía lám. 33).
- Toro, chapa de hierro, altura 84,5 cm.
- Dos figurines para "Carolina" adaptación de Goldoni, óleo sobre lienzo 63,5 x 51,7 cm (Monografía 1964, - lám. 11).
- Bodegón. Oleo sobre lienzo 79,6 x 59,5 cm (Monografía 1964, lám. 13).
- Bodegón. Oleo sobre lienzo. 87,2 x 64,5 cm.
- Dos bocetos para la película "D. Quijote". Papel guache, temple (uno de ellos en Monografía 1964, lám. - 16).
- Tres bocetos para "La casa de Bernarda Alba". Papel, guache, temple, 40 x 50 cm. 48,7 x 74 cm. 44,4 x 70 cm.
- Dos figurines para "Carolina" de Goldoni. Papel, guache, 30,5 x 22,5 cm. 30 x 22 cm.
- Gitano con un oso. Boceto para "Carolina" de Goldoni. Papel, guache acuarela 28 x 39 cm.
- Boceto para la escultura llamada "Mujer castellana". Cartón, guache, 58 x 41 cm.

- Ríos de España desangrándose". Papel, guache, tinta china, 48 x 68 cm. (Monografía, lám. 3).
- Paisaje, Boceto para "Yerma".

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.- Adquirió la escultura "Maternidad" por acuerdo del Patronato en sesión celebrada el 6-7-1933, dicho Patronato era la Junta de Adquisiciones del Museo. Fue exhibida en el Pabellón español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1966 (245) El Museo tiene además una copia en bronce de esta escultura. Con fecha 13 diciembre 1971, Madrid, escribe la familia de Alberto al entonces director del Museo D. Luis González Robles lo siguiente:
Muy Sr. mío: (246)

Siempre ha sido deseo de la familia de Alberto, cuyos intereses represento, realizar una importante donación de obras del escultor al Museo Español de Arte Contemporáneo, que bajo su dirección tanto ha hecho para la difusión de la obra de Alberto en España y en el extranjero. A la vista de la creación del nuevo edificio del museo la familia aprovecha para ofrecerla

(245) Ver Catálogo Exposición 1970.

(246) Fondo documental del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

una parte representativa de la obra existente, con el fin de que este nuevo museo posea la más completa colección del artista toledano.

La propuesta de la familia se resume en estos términos:

Donación de copias en bronce de las siguientes esculturas.

- 1.- Dragón chino nº 57, 60 cm.
- 2.- Mujer con una bandera nº 65. 117 cm.
- 3.- La Dama de Pan de Riga. nº 40. 51 cm.
- 4.- Perdiz del Cáucaso. nº 45. 44 cm.
- 5.- Toros Ibéricos. nº 38. 44,5 cm.
- 6.- Pájaro bebiendo agua. nº 52. 91,5 cm.
- 7.- Fuente con piedra. nº 76. 140 cm.
- 8.- Toro. nº 75. 92 cm.
- 9.- Mujer en verde. nº 62. 69 cm.
- 10.- Signo de mujer rural en un camino lloviendo, nº -
21.

Donación de 10 originales de la obra gráfica:

- 1.- Tres Fantasma. Papel, temple, óleo nº 94. 54,5 x
69,5 cm.
- 2.- Figura femenina. Papel, tinta china, nº 104.
82 x 58 cm.

- 3.- Tres figuras femeninas. Papel, guache, acuarela, nº 107 64 x 46.
- 4.- Mujer bailando. Papel, óleo nº 115. 85 x 61 cm.
- 5.- Escultura de Garzuf. Cartón, temple, nº 116 49,5 x 70 cm.
- 6.- Proyecto de fuente. Papel, acuarela nº 118. 67,5 x 44 cm.
- 7.- Dos figuras femeninas. Papel, tinta china nº 133. 74,5 x 55 cm.
- 8.- Dos figuras femeninas. Papel, tinta china nº 136. 74,5 x 55 cm.
- 9.- Macho cabrío. Papel, acuarela. nº 143. 75 x 55 cm.
- 10.- Tres figuras. Papel, tinta china, nº 148. 79 x 57,5 cm.

Ofrecemos un depósito de las siguientes esculturas originales:

- 1.- Toro. Madera nº 67. 98 cm.
- 2.- Mujer castellana, Madera policromada. nº 60. 62 cm.
- 3.- Gallo y gallina. Madera. nº 72. 100 cm.
- 4.- La mujer de la estrella. Técnica especial. nº 46. - 140 cm.

Además la familia propone al Museo la compra de tres esculturas originales: (247)

- 1.- Casa del pájaro ruso. Madera. nº 74. 117 cm.
- 2.- Minerva de los Andes. Chapa de hierro. nº 50. 81 cm.
- 3.- Mujer castellana. Chapa de hierro policromada. nº - 59. 87 cm.

En resumen, el Museo poseería 7 originales, 10 copias en bronce y 10 dibujos del escultor Alberto, una representación cuidadosamente seleccionada de la época de madurez del artista que abarca más de la mitad de la obra existente.

Museos al aire libre.- La ampliación de los "Toros Ibéricos" ha sido donada al Ayuntamiento de Madrid para el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana, su material es bronce y su altura 100 cm. Dos obras más enviadas por la familia con destino a la exposición al aire libre organizada por el Colegio de Arquitectos en colaboración con el ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.- -

(247) Dichas esculturas han sido compradas por el Museo.

"ABC", martes 13 noviembre de 1973 hace un breve comentario sobre la instalación del Museo, que quedó como definitivo a principios de 1974, demorándose la inauguración a 1975. Se halla montado en la Casa de las Cadenas, edificio del s. XVI situado en la calle de las Bulas Viejas.

El Museo está constituido por una primera sala con cinco paisajes (248) de Aureliano de Bernete, - procedentes del Museo de Santa Cruz de Toledo, y uno - más venido desde el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, junto a dos vistas toledanas de Ricardo Arredondo.

El resto de las salas, contienen arte figurativo actual español. Sesenta de esas obras han sido donadas al Museo. La familia de Alberto ha donado 9 bronces, reproducciones y 11 dibujos originales.

Fundación Alberto.- Alberto tendrá su propio Museo en el local destinado hoy a su Exposición Permanente (calle Academia, 7, Madrid). La Fundación (según testimonio de sus organizadores) se hará cargo de una parte importante de la obra original del artista. Con objeto de -

(248) Folleto del Museo 1975, publicado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisión Nacional de Museos y Exposiciones. Elaboración de un Catálogo que saldrá próximamente.

una universal divulgación de su obra. La familia proyecta exposiciones internacionales durante la temporada 1975-1976, así como la organización de equipos de investigación.

Bronces realizados a base de originales de Alberto.-

Con la idea de difundir su obra, la familia ha reproducido en bronce, parte de sus esculturas.

Dichos bronce que a continuación se citan, - permitirán el comienzo de actividades de la Fundación - Alberto.

- 1.- Mujer, Altura 63 cm. 7 series.
- 2.- Minerva de los Andes. Altura 76 cm. 7 series.
- 3.- Mujer castellana. Altura 81 cm. 7 series.
- 4.- Casa del pájaro ruso. Altura 117 cm. 9 series.
- 5.- Mujer con una bandera. Altura 110 cm. 7 series.
- 6.- Mujer de la estrella. Altura 130 cm. 7 series.
- 7.- Toro. Altura 88 cm. 7 series.
- 8.- Pájaro bebiendo agua. Altura 90 cm. 7 series.
- 9.- Dama del pan de Riga. Altura 50 cm. 7 series.
- 10.- Maternidad. Altura 71 cm. 7 series.
- 11.- Toros Ibéricos. 100 cm. 7 series.
- 12.- Reclamo de alondra. Altura 71 cm. 7 series.

243ta

VIII

LA ESTETICA SURREALISTA DE ALBERTO

1.- RASGOS DE SU ESCULTURA NO IMITATIVA

Alberto salido del pueblo, que conoce la pobreza, toma del mismo los elementos de su arte e inicia su camino por intuición. Sus principales características eran precisamente: la originalidad, la inventiva, el poder creativo.

CREACION DE FORMAS.-

Recuerda Neruda cómo la burguesía de entonces de Madrid no comprendía su obra, obra totalmente literada del realismo muerto y sin ingenio, de las repeticiones de formas y temas de la copia y la limitación - de miras..." Pero lo ví palidecer y también lo ví llorar cuando la burguesía de Madrid escarneció su obra y llegó hasta escupir sus esculturas." (249)

Esparcida en el ambiente artístico español la renovación de formas del 20 al 30 (250) y en contacto con otros artistas, a partir de 1925, Alberto ofrece -

(249) PABLO NERUDA: "El escultor Alberto Sánchez", - "El siglo", periódico - 2 febrero 1964. Publicado en "Obras Completas, Neruda". B. Aires 1968, t. 2, p. 1122.

(250) VALERIANO BOZAL: "El escultor Alberto Sánchez" "Cuadernos Hispanoamericanos". Madrid 1965. n. 187 - 188, p. 313.

esculturas que no son propiamente figurativas -aunque algunas sean más representativas que otras - porque - no responden en realidad a una figura determinada; es decir, Alberto cambia su plástica porque no imita los elementos y formas naturales. Ya no reproduce, su escultura se expresa con un lenguaje abstracto (Lám. 32) como en su "Signo de la mujer rural en un camino lloviendo", la única escultura de etapa española policromada, realizada en materias definitivas que el mismo fabricaba. Incluso en sus obras aún realistas "Animal espantado de su soledad" de técnica especial (Lám. 26) hay algo que traspasando esa realidad nos conduce a - lo irreal e imaginativo.

Este éfán de no imitación lo inculcaba Alberto a sus alumnos del instituto de El Escorial, enseñó a dibujar apartándose de los métodos habituales de copia de láminas. Les explicó que para dibujar una cosa es preciso antes conocerla y amarla. Sólo así el dibujo sale aunque no tengamos el modelo delante. - (251)

El arte de Alberto busca la creación de for-

(251) VALERIANO BOZAL: "El escultor Alberto Sánchez" Revista de Occidente Madrid, enero 1970, n. 82, p. 91.

mas;bueno es recordar a este respecto la frase del -
gran crítico Herbert Read (252): "El arte es una vo-
luntad de forma y no simplemente una reacción instin-
tiva".

Alberto nos da todo un mundo creado con sus
manos, mundo natural y sobrenatural de formas por él
inventadas, cuya imaginación y fantasía se hacen pa-
tentes en algunas obras, "Pájaro de mi invención he-
cho con las piedras que vuelan en la explosión de un
barreno", "Dama proyectada por la luna en un campo -
de greda", esculturas que manifiestan una honda espi-
ritualidad y vena poética plasmadas en unas formas -
que desbordan toda realidad. Es evidente que en su -
concepto de arte no existe cabida para la copia o la
pura imitación.

(252) HERBERT READ. "Orígenes de la forma en el Ar-
te". B. Aires. Traducida por Alicia Gómez del
original "The origins of Form in Art". Londres
1965. Editada por Thames and Hudson.

DIALOGO CON LA NATURALEZA.-

No cabe duda que desde la exposición de Ibéricos Alberto evoluciona su arte, sumergiéndose su obra en un surrealismo (253) ya visible en su escultura, - "Monumento a los pájaros" (Lám. 28), rebosante de espacio, mejor aún, escultura para el espacio. Surrealismo que en cierto sentido está precedido de una asimilación del constructivismo tan manifiesto en su "Máquina", y que sigue una marcha paralela a Ferrant, Maruja Mallo, Francisco Lasso.

Es curioso observar que la escultura de Alberto por entonces no utiliza el hierro tan preferido - por Picasso, Gargallo y Julio González, y en piedra - sólo construirá la "Maternidad", adquirida por el M. de Arte Contemporáneo y "El banderillero", hasta la fecha no localizada.

Resulta común a Alberto y demás escultores españoles surrealistas, su preocupación por las formas orgánicas, su inspiración en motivos vegetales y minerales del paisaje castellano, faceta esencial en el -

(253) Como también opina RENE HUYGHE: "L'art et l'homme" V. 3. Paris 1957-1961.

surrealismo español. Era una corriente del tiempo y para España una necesidad de renovación y de desmitificación; en este sentido se muestra el surrealismo de Miró, Dalí y como no el de Alberto, incluyendo en el movimiento a los poetas del "27", como Albertí, Cernuda, Lorca, Aleixandre... era tanto en literatura como en artes plásticas, un intento de narración poéticas, una renovación espiritual.

La escultura de Alberto se inspira en los mismos ideales de forma orgánica de Arp, el escultor alsaciano que a partir de 1931-32, trata de representar - con su escultura, los secretos de la naturaleza: "Yo quería que mi obra hallara su lugar humilde y anónimo en los bosques, montes, la naturaleza". Y es que - al igual que Alberto, Arp. amaba las formas naturales, a las que estudiaba para conseguir sus estructuras, - recogía en sus paseos piedras, conchas, raíces retorcidas, vidrios pulimentados.

Idénticos deseos expresan las esculturas de - Mone, formas abiertas, llenas de vitalidad y mágicismo. Así mismo la estética del rumano Brancusi de tan vital importancia para el desarrollo de la escultura moderna, se puede comparar con las esculturas de Alberto más simplificadas; porque ambos escultores po-

seen como ideales la sencillez y la pureza. Brancusi no fué nunca más allá de la vitalidad orgánica, y pretendió en su obra espiritual, llegar a interpretar las - esencias puras, con un sentido poético de las formas - ("Columna sin fin" 1937) ("Pájaro en el espacio"). Del mismo modo, el escultor Alberto, ha creado unas formas que expresan la esencia de la naturaleza, sus objetos encierran una energía del cosmos. En éste sentido, su escultura es surrealista en cuanto que expresa la constante metamorfosis de dicha energía y polariza su interés en un cierto "magicismo" de las formas vegetales, mínerales y animales, formas vivas, para las cuales no existe mejor escenario que su medio natural "el aire - libre". Magicismo de la escultura de Alberto que coincide con el apogeo del superrealismo, que por los mismos años 30, ostentan entre otros: Ernst, Giacometti, y los ya mencionados, Brancusi, Arp.

Ahora bien, el surrealismo de Alberto busca la esencia de las cosas en el medio y en el hombre, prueba de ello son sus propias reflexiones en el campo de Vallecas. El contacto con la naturaleza es directo, - por lo que sus formas no resultan totalmente extrañas porque contienen elementos naturales, según apunta Manuel Abril. (254)

(254) MANUEL ABRIL: "El escultor Alberto". Revista - "Arte". Madrid junio 1933 n. II. p. 27.

Está claro que Alberto parte del conocimiento de la naturaleza, naturaleza que ha sentido, a la cual ha transformado en sus esculturas añadiendo su personalidad poética. Se diría que Alberto somete la forma a la naturaleza, siendo por ello el más original de entre sus contemporáneos. El proceso parece ser el siguiente: parte de la naturaleza de cuya imagen se libera dando lugar a una forma inventada que revierte y expresa la forma de la naturaleza.

Su relación con la naturaleza es instintiva - (255) gracias a la cual reproduce a través de la forma, la cualidad esencial del universo, que Alberto llega a consolidar en "signos"; "signo de la mujer rural en un camino lloviendo", (Lám. 32). El arte de Alberto hasta su muerte no es más que una realidad de "esencias puras".

Esta relación con la naturaleza en un constante diálogo, confiere a su obra un carácter muy peculiar. En este sentido coincide artísticamente con -

(255) Acerca del instinto creador conviene leer el libro de Werner Hofmann: "Die plastik del 20. Jahrhunderts". Francfort 1958.

Traducción: "La escultura del siglo XX". Barcelona 1960.

Eduardo Díaz Yepes. Las esculturas de Alberto en materiales no definitivos, carentes de color, o solo coloreadas por una patina de tono marrón oscuro, son muestras de sobriedad y sencillez, con las cuales nuestro escultor supo reflejar el espíritu de austeridad de las tierras castellanas. Y es que Alberto se preocupaba únicamente por las calidades de las materias.

Donde mejor se libera Alberto de la realidad - lógica, para mostrar la del sueño, es en los paisajes surrealistas; infinitud y soledad quedan bien expresados en sus decorados. En ellos gana la amplitud de horizonte: "La Romería de los Cornudos" (telón 1932-1933), el proyecto de telón para "Numancia" de Cervantes (Lám. 43) de campos extensos y vacíos el decorado de teatro - de 1937 (Lám. 46) y el proyecto de decorado para "Fuenteovejuna" de Lope de Vega para el teatro universitario "La Barraca" (Lám. 45) de Federico García Lorca, - con extraños castillos pintados. En todos ellos, Alberto despliega su imaginación, pretende con su escenografía no sólo enmarcar la obra, sino identificarse con ella, transmitiendo el ambiente popular a los espectadores.

Son muy valiosas también dos acuarelas de - claro surrealismo por sus ansias de espacio represen-

tadas en infinitos escenarios sobre los cuales se extiende la vista, en busca de un alivio o solución para esa sensación de abandono y soledad, que tan bien ha reflejado en "Benimamet" 1937, (Lám. 44), o para sobrecoger el ánimo español en "Ríos de España desangrándose" 1936, (Lám. 38). En ambas dispone los colores para conseguir volumen. Alberto ha firmado y fechado sus decorados, en donde utiliza figuras esculturas como elementos necesarios para producir un ambiente fantástico surrealista (Lám. 45).

PRIMITIVISMO.-

Se observan en su etapa de creación por los - años 30 elementos parecidos a los determinados por la erosión, ligados a un primitivismo mágico.

En realidad las esculturas "libres" del siglo, se ven fuertemente influidas por la estética de las - esculturas primitivas, y de otras civilizaciones, recordemos por ejemplo como Picasso en su "Piedra de - arroyo" 1937 retrocederá casi a tiempos prehistóricos. Del mismo modo las formas nuevas de Alberto, sin adornos, pues el yeso o cemento que las crea sólo ofrecen como galanura rayas entrecruzadas por líneas que parecen recordar los surcos del campo, se aproximan con - sus rayas y pequeños orificios a los observados en - los grabados dolménicos o en las estelas ibéricas véase "Escultura de horizonte" (Lám. 29).

Este "iberismo" en Alberto no desaparece en - ningún momento de su vida, su escultura está inspirada directamente en el pueblo, en el campo y los elementos de la naturaleza, (256) elementos o seres que

(256) VALERIANO BOZAL: "Alberto Sánchez" . Revista - "Aulas", Madrid 1.963, n. 7.

JOSE CALON AZNAR: "De Rodin a nuestros días". Madrid 1.971.

quedan transformados: "Escultura rural toledana", "Figura", (Lám. 8, obsérvese la firma de Alberto) en la que reproduce el fantasma de la mujer pueblerina llena de fatigas.

Muchos confunden al hablar de su arte el término "popular" con una admiración vivamente sentida - por los tipos y temas procedentes de nuestra tierra y por la naturaleza castellana. No cabe duda que su obra tiene una raíz campesina, con asuntos buscados - en el campo y en la naturaleza, su entusiasmo por ellos es manifiesto y le va a acompañar toda su vida, entusiasmo que va estrechamente unido a sus años juveniles toledanos y que fue elemento esencial y alimento de su transformación profesional. También es claro que su arte es fundamentalmente español, se apun- - tala en la escultura ibérica como en los factores físicos y humanos castellanos, expresando la sobriedad transmitida por las tierras de Castilla: ahora bien todo - ello no significa que su arte sea "popular", es decir "vulgar" y asequible a una generalidad. Para mí sus - esculturas están llenas de contenido "nacional" y a la par de una estilización poética que sobrecogen - nuestro ánimo, con una sobrecarga intelectual.

Y esto es lo asombroso de Alberto, su "bipolaridad" escultórica, pues Alberto nos ofrece, junto a formas reconocibles, imágenes de la realidad del campo y del pueblo que él amó como ninguno, ennoblecidas por su estilo singular y grandioso, nos ofrece repito, otras totalmente inventadas. Formas llenas de imaginación, que ya no son reales en la naturaleza, pero sí son reales en su entendimiento creador. Repasemos estos títulos: "Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno" (Lám. 14), "Monumento rural" (Lám. 17), "Animal espantado de su soledad" (Lám. 26), "Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca puede ver" (Lám. 27), "Escultura de horizonte" (Lám. 29), "Casa del pájaro ruso" (Lám. 77), "Monumento a la paz" (Lám. 79). En todas estas obras se encierra una idea y un sentimiento subjetivos.

Por tanto hay que distinguir entre motivo o tema de inspiración visible en una forma real y forma nueva, "creada", desconocida para nosotros y llena de realismo para su autor. En este sentido su escultura es abstracción, de contenido surrealista, porque su espíritu vuela sin trabas de ningún tipo en la ejecución de la obra de arte, combinando idea y fantasía

imaginativa, que en la mayor parte de su obra nos difi
culta su comprensión. Su arte definitivamente no está
construido para el medio "popular".

2.- ANALISIS ESTRUCTURAL DE SU ESCULTURA.-

El Método crítico sobre la estética de Alberto, empleado en este trabajo, va a consistir en un análisis del ser o esencia de su escultura, es decir de la "estructura" y de la "forma" de su obra. La "estructura" es la construcción viviente de sus formas, el orden de sus partes. Forma, técnica y materia se funden entre sí en un "íntimo ser", constituyendo una unidad de la obra en sí misma. A partir de esta "unidad" analizaremos la estructura de su escultura.

Dicho método fue fundado por Hans Sedlmayr - quién dice así: "El arte no le basta con ser la expresión del momento, tiene que trascenderlo de alguna manera; todas las grandes obras de arte han superado el tiempo en que han sido realizadas".

En cuanto a la "forma", ocupa el primer puesto de atención desde que Wertheimer, en 1912, formuló por primera vez los principios de una "Gestalt - théorie". (257)

En la obra de Alberto dicha estructura está -

(257) Ver Kurt Koffka: "La teoría de la estructura". Madrid 1928.

integrada por la "verticalidad" y el "vacío". La verticalidad de su escultura resulta totalmente expresiva. Alberto eleva la materia reduciéndola, secándola, pero queda apuntalada con solidez. Verticalidad que espiritualiza las imágenes, transformadas por un proceso subjetivo y poético, con tintes dramáticos y que responde a un hecho concreto. Espiritualización, que también encontramos en el alemán Wilhelm Lehmbruck y estructura interna de las formas, de contenido simbólico, visible asimismo en la escultura de Giacometti.

Esta "expresión vertical" de la escultura de Alberto Sánchez resulta ser una prolongación emotiva del surrealismo, que no abandona desde 1930. Su aguda verticalidad nos trae a la memoria las dos versiones del "Pájaro en el espacio" (1925 y 1940) de Constantin Brancusi.

Alberto evoluciona las formas de acuerdo con las tendencias escultóricas del mundo contemporáneo, pues nadie mejor que él realiza el tránsito de sus construcciones arquitectónicas, de volumen cerrado a sus abstracciones estilizadas, que al igual que las obras de Arp, son manifestaciones de un pensamiento.

Su estética ofrece además de su vertical, el "vacío". (258) El precedente histórico del hueco se remonta al año 1915, cuando Archipenko introduce el vacío en la escultura como consecuencia del cubismo, dando origen a una nueva concepción del volumen y del espacio. Gargallo empleó su hueco con significado cubista, crea así volúmenes con los perfiles del hierro y sus vanos, que sombrean su estatuaría, este análisis geométrico es llevado a extremos por Julio González. Alberto no utiliza siempre el hueco, sus primeras esculturas carecen de ellos, va a ser a partir de 1925 cuando el vacío se introduce en su escultura, en un principio sin hueco y subordinado a la forma, "Bailarina" (Lám. 12), "Maternidad" (Lám. 13) y más adelante por medio de "perforaciones", hasta convertirse en elemento indispensable en la producción del volumen y del espacio: "Figura de un proyecto de fuente" (Lám. 34), "Monumento a los pájaros" (Lám. 28) y "Escultura de horizonte" (Lám. 29), "Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver", (Lám. 27), esculturas todas ellas concebidas para el espacio exterior, en estrecho contacto con la naturaleza. For -

(258) Véase, "Nueva Forma", Madrid, junio 1969, n. 41.

último su vacío llega a ser parte esencial y eje de la forma: "Signo de la mujer rural en un camino lloviendo" (Lám. 32), "La mujer de la estrella" (Lám. 62), "Fuente con piedra" (Lám. 65), "Casa del pájaro ruso" (Lám. 77).

El mérito de Alberto consiste en haber introducido la oquedad en las formas orgánicas y surrealistas de la escultura moderna, anticipándose en ello, al gran escultor inglés Henry Moore, quién como ya sabemos, se acerca a la abstracción a partir de 1933-1934, inquietándose por resolver el problema del volumen perforado, introduciendo la oquedad en su escultura a partir de 1936, después de su viaje a España, donde recorrió las cavernas con pinturas de los Pirineos y viajó por Toledo y Barcelona concretamente a partir de su visita a Madrid donde conoció (259) las formas de Alberto y su utilización del hueco, hueco que años más tarde Moore consolida en su plástica.

La estatuaría de Alberto mantiene equilibrio, oponiendo la verticalidad al vacío; pero hay mucho -

(259) HERBERT READ: "Henry Moore sculpture and drawings". London 1944. Confirma que la oquedad la introduce a partir de 1936.
ERICH NEULAND: "Die Archetypische Welt Henry Moore". Zürich 1962. Confirma la estancia de Moore en España en 1936.

más en toda su obra, en este escultor poeta que se di
rige siempre a la noche, a los pájaros, a la tierra -
castellana.

En sus últimos años, Alberto ha sabido reco-
ger en sus hierros las enseñanzas de Julio González
sobre el dominio del metal, ha hecho del mismo una -
materia ligera y aérea, añadiendo rizos y curvaturas
también encontrados en la escultura de Gargallo. Con-
sigue en sus formas la abstracción por la construcción
de estructuras trabajadas en planos.

3.- ALBERTO ANTE LA CRITICA.-

Además de las críticas ya mencionadas, Alberto posteriormente ha sido reconocido por: José María Moreno Galván, Juan Antonio Gaya Muño, José Camón Aznar, - José Hierro, García Viñolas, Vicente Aguilera Cerni, - Santiago Amón, Diego Angulo.

En el extranjero ha sido señalado por René - Huyghe y completamente olvidado por Jean Cassou en - su libro "Panorama de las artes plásticas contemporáneas".

A continuación exponemos las siguientes críticas:

JUAN DE LA ENCINA. (La Voz" 9 junio 1925, artículo titulado "Salón de Artistas Ibéricos).

"Alberto.- Insólito caso de amor al arte y de vocación..."

"La escultura de Alberto es en sus líneas generales de tipo abstracto y recuerda levemente, acaso más por el concepto que por la concreción, a ciertos escultores - modernos alemanes..."

Alberto tiene un poco de niño y sí una severidad y una especie de amargura muy propia de nuestra tierra".

VALENTIN DE PEDRO. ("Informaciones" 1925, Madrid 12 junio, 2º).

"Un hijo del pueblo, panadero y artista."

"El escultor Alberto, que ha tenido la virtud de cautivar con su arte la atención de críticos y espíritus sutiles, es un humilde obrero panadero."

MANUEL ABRIL. ("Heraldo de Madrid", 1925, jueves 28 - mayo). Comentando sus esculturas presentadas en Ibéricos dice:

"Bastarían estas obras escultóricas de Alberto para - acreditar su nombre. La estilización geometrizable de todo lo que no sea en la figura cuerpo humano - vestidos, armaduras, etc... - armoniza con la expresión - corporal y hasta con el sentimiento humano de la figura. "El vasco", "El buey", "La Maternidad". "El ciego de la bandurria", todas las obras de este escultor - son obras macizas, aplomadas, fuertes, formando la escultura y la representación un bloque indivisible de asombroso acierto".

("Revista de las Españas". Madrid, nov-dic 1931)

Respecto a su exposición en el Ateneo de Madrid:

..."Alberto podría actualmente figurar en la plana mayor de los escultores europeos que siguen su mismo rum

bo. Tiene más agilidad y más jugo propio que la mayoría de ellos."

("Blanco y Negro", Madrid 20 diciembre 1931)

"Alberto parece que trabaja para la eternidad. Pocas obras parecen como ellas, como las obras de Alberto, trabajadas por los siglos y también para los siglos". ¿Por qué las formas de Alberto no son formas copiadas de otras formas?. Porque él crea "poesía", y poeta es el que hace no el que copia"... "Es el único escultor de nuestros tiempos capaz de ser el épico de esta época a la manera de los grandes constructores y escultores de los monumentos antiguos".

MANUEL ABRIL. ("Blanco y Negro", 7 junio 1931, Madrid)

Con motivo de sus dibujos expuestos -
en el Ateneo de Madrid:

"En Alberto, la creación lleva otros vuelos, juega también con las formas, pero su imaginación ve como en síntesis, una como superior etapa de la evolución de los mundos en donde se hicieran plasmación - todas las fuerzas cósmicas y anímicas que viven - hoy por hoy en el conocimiento de los hombres".

("Blanco y Negro", 1936 24 mayo, n. 2340,5º)

Refiriéndose a su exposición en ALLAN.

"Alberto en la escultura más que propiamente escultor de modelos minuciosos, se entrega a la sugerencia lírica de todas las alusiones: y se entrega a la transmutación de calidades en lo que se refiere a la plástica.

FRANCISCO MATEOS. ("La Tierra", jueves 10 diciembre 1931)

"El escultor Alberto es un caso semejante al de Juan Gris; ambos trabajan el arte con tenacidad, falta de pasión; mejor dicho los dos son apasionados de lo frío; Alberto mejor que nadie, es la afirmación de que todo arte nuevo parte de Pablo Picasso".

GUILLERMO DE TORRE. ("Gaceta de Arte", Tenerife nov. 1933, nº 21)

"La creación sorprendente de insólitas formas plásticas en la estatuaria profunda de Alberto".

EDUARDO WESTERDAHL. ("Gaceta de Arte", Tenerife, sept-oct 1934, n. 30)

"En la nueva escultura española, Alberto viene a ocupar un lugar de debate, un clima sensible. Desrealizadas sus masas, se precipitan en el terreno plástico con una frescura y suavidad de presencia, que no excluyen, sino delantan un vigoroso contenido".

ALEJANDRO CIRICI PELLICER: ("Historia del Arte Español", Ed. Labor 1955)

"Al igual que Angel Ferrant, Alberto Sánchez, formó su método en la incorporación (y como Miró), a la escultura, de objetos no considerados hasta entonces como escultóricos con incrustaciones de piedras, arena y paja y el uso de materiales pintados".

RAOUL - JEAN MOULIN. ("Catálogo "de la exposición en París 1965 titulada "España", - en la Galerie Peintres du Monde)

"Jusqu'à sa mort, en 1962, Alberto ne cessera de préciser la charge poétique de ses thèmes, exaltant en un même lyrisme le taureau, l'oiseau ou la femme castillane, accusant ainsi la nature allégorique de ses figures, qui manifestent leur réalité et leur signification à mesure qu'elles se livrent à l'organisation

de l'espace. Auteur d'une oeuvre en partie disparue, en partie méconnue, Alberto nous apparaît comme un - créateur de premier plan de l'art moderne. Il repose à Moscou sous un arbre du cimetière Vierdenskoi."

BOZAL VALERIANO. ("Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid 1965, p. 313)

- El escultor Alberto es quizá junto con Julio González, el más importante escultor de este siglo en - nuestro país".

("Cuadernos Hispanoamericanos",
1966, nº 194)

"El caso más complejo - y más rico en matices - es el de Alberto Sánchez: en 1925 hacía una escultura influenciada por la construcción cubista; en 1927 está cerca de las formas surrealistas, pero también expone una serie de dibujos de costumbres que le entroncan en la línea del realismo; esta doble orientación - persistirá hasta 1936".

("Realismo plástico en España de -
1900 a 1936", Madrid 1967)

"La posición de Alberto en el período 1931-1936 era clave, pues era el único artista en condiciones para

poner en pie una plástica intrínsecamente popular y revolucionaria. Sus esculturas de 1931 a 1936 y su obra en el Pabellón Español de París 1937 son los primeros pasos de esa plástica".

SANTIAGO AMON. ("Nueva Forma". Madrid, junio 1969, nº 41)

"La cita de Picasso pregonaba una personalidad universal. Era un hombre de recia personalidad, y es hoy - el artista contemporáneo relegado y olvidado por muchos..."

"...Alberto tiene algo de menhir o bien de esqueleto de menhir que hubiera desafiado la fuerza de la erosión. Alberto ha distendido al máximo la verticalidad y ha reducido al mínimo la materia".

CAMPOY. ("ABC", 1970, con motivo de la exposición - de 1970 en Madrid)

"Alberto es un espíritu creador, sin duda, y como - tal, permeable a lo mejor que se asomara a sus ojos..."

JOSE DE CASTRO ARINES. ("Informaciones", 1970, - 11-6-70)

"Alberto construye sus sueños con imágenes del país

del cielo a la tierra, como "Toros Ibéricos", como "Castellana en su paisaje", como "Toro y paisaje", como "Monumento a Zurbarán", como "Alegoría del toro y del torero"... A su lado, incorporado a este - hacer, el mundo de su pintura y escultura que con - otras nominaciones menos definidas en lo español - ahí están a la vez apuntadas a tal querencia o por la entraña o por el aire. Alberto vertía al caste - llano todas las posibilidades de su inventiva, quizá por su liberal entendimiento del ser de universalidad en que ellas se activaban".

JOSE HIERRO. ("Artes". Madrid 1970)

"Pensábamos en él como en una nube, una posibilidad hermosa que frustró la guerra española. Por entonces marchó a la Unión Soviética y no volvió por aquí. Artista que a pesar de su exilio ha evolucionado su estética".

SILVON MARCHAN. ("Revista Goya", Madrid 1970, nº 97)

"Se trata de la exposición más completa y cuidada - de la obra escultórica y pictórica de Alberto Sánchez en el Museo de Arte Contemporáneo. Esto nos - brinda la oportunidad de conocer directamente, y - por primera vez, la obra de Alberto, uno de los pio

neros de la moderna escultura española, al lado de J. González, P. Gargallo y A. Ferrant".

CHRONIQUES DE L'ART VIVANT (Paris agosto-sept. 1970)

"Alberto.- Su obra expresa unos valores bien fijos - a la tradición del país y de sorprendente novedad. - Posee simplicidad unida a un barroquismo español".

MORENO GALVAN. ("Triunfo", 13 junio 1970)

"Lo suyo era un paisaje palpado, vivido, transitado. Sus formas son paisaje, de la misma manera que sus - paisajes estaban siempre sometidos al dominio de las formas protoarquitectónicas de los trabajos solariegos: el horno, el pozo, el puente... Alberto tuvo - también su zoología, aunque no quiso evadirse de los animales heráldicos de su pueblo y su estirpe: el - mirlo, la perdiz, el toro, la lechuza..."

("Litoral", Málaga 1971, marzo, nºs

17-18, n. 59)

"La escultura de Alberto consiste en el sometimiento de la ley general de la forma a la realidad inicial - de la naturaleza".

FERNANDO GUTIERREZ. ("La Vanguardia", Barcelona 1971)
"Alberto en el Tinell".- "Lo que Alberto buscaba y -
halló tantas veces era la esencialidad íntima de las
cosas".

ILYA ERHENEURG. ("Noticiero Universal", 31 marzo -
1971, Barcelona, p. 18. Recogido -
por Santos Torroella).
Con motivo de su exposición en Mos-
cú en 1959.

"Lo que más me impresiona aquí es la comprobación -
de que a los 20 años de forzoso exilio, Alberto si-
gue siendo español y artista por los cuatro costa-
dos: tercamente español y artista..."

CAMON AZNAR. ("Catálogo: De Rodin a nuestros días",
exposición habida en la galería Theo,
Madrid, abril 1971)

"Como uno de los maestros más grandes de la escultu-
ra española contemporánea se nos reveló Alberto en -
la exposición a él dedicada en la temporada anterior.
Lo mismo impresionaban sus formas abstractas que las
de inspiración popular. Su arte encuentra en los vue-

los, en los raptos ascendentes la fórmula genial -
que une las estilizaciones más refinadas a una veta
de rural energía. Su misma ingenuidad descubre los
hallazgos plásticos de sorprendente modernidad".

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO. ("Catálogo: "Alberto y gra-
brados de Solana ", en la -
galería Columela, Madrid -
1973)

..."Ha de quedar presente la convicción de que el
gran escultor de la primera vanguardia española, -
el mejor exponente de una estatuaria en absoluta -
libertad, fue el gran Alberto..."

LOUIS ARAGON. ("Les Lettres Francaises", 31 enero
1952, nº 399)

"En Moscú hay escultores".-

".... Encontré a un artista conocido aquí, un espa-
ñol, Alberto, quién en 1937, en la exposición de Pa-
rís, presentó aquella gran escultura que parecía un
pan, en el pabellón de su país. Alberto que hace -
15 años era un escultor abstracto, al vivir en la -
atmósfera soviética, ha cambiado totalmente su con-
cepción del arte: hace pintura, realista o que pre-

tende ser realista. Neruda dice que es como Zurbarán, yo no iría tan lejos, pero es interesante. Curiosamente, no deja de presentar analogías con la pintura de Giacometti".

273ta

IX

GRANDES APORTACIONES AL SURREALISMO ESCULTORICO.

1.- EL SURREALISMO DE ANGEL FERRANT.-

DATOS BIOGRAFICOS.-

Nace en Madrid 1891, paseo de Recoletos 5, hijo del pintor Alejandro Ferrant Fischermans. Realizó sus primeros estudios en las Escuelas Pías de San Antón y posteriormente en las Escuelas de Artes y Oficios y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Desde muy joven sintió una gran atracción por la escultura, según él mismo confiesa: «Siempre me sedujo más un cuerpo que una lámina; un cartón me pedía unas tijeras más que un lápiz». Fiel a sus convicciones, propias sobre la escultura, las defendió y mantuvo durante toda su vida, aunque quedara por ello marginado del público al igual que Alberto Sánchez. Los dos han sido durante muchos años desconocidos por las generaciones más jóvenes de españoles y con escasa resonancia en el extranjero por haber permanecido en España durante los años de clima propicio en Europa, especialmente en París.

Ferrant sólo viajó en 1913 por Bélgica, Alemania, Italia y París en cuya ciudad residió una tempo

rada; viajes que fueron animados por el premio de una segunda medalla otorgado tres años antes por la Sección de Escultura, en la Exposición Nacional de Bellas Artes, por su obra "La cuesta de la vida".

En 1918 obtiene por oposición una cátedra de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña, que trasladó a Barcelona en 1920, año en el que casa con Maria Lissarague, en la ciudad condal vivió hasta 1.934.

Durante estos años, participó en 1925 en el Salón de Artistas Ibéricos (260) con desnudos femeninos en los que cuidaba la arquitectura total de la obra, y en la Asociación de Artistas vascos con el pintor García Maroto en Bilbao; recibe en 1926 el Premio Nacional de Escultura por el relieve en piedra "La escolar"; tras una temporada en Viena pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, expone en Barcelona, 1928, en la Sala Pareés y Galerías Dalmau (261) -

(260) JOSE M^a MORENO VILLA: "Un escultor". "Revista de Occidente", julio 1925.

(261) JUAN DE LA ENCINA: "El escultor Angel Ferrant" "La Voz" 15 a 20 mayo 1928. Barcelona.

cuya escultura, a juicio de la crítica, ofrece dos preocupaciones capitales: expresión espiritual y rigor de las condiciones formales. Al año siguiente recibe Medalla de Oro en el Pabellón de Artistas Reunidos, de la exposición de Barcelona celebrada en Montjuich. (262)

Su fama de escultor traspasa nuestras fronteras escribiendo Theo Van Doesburg el siguiente juicio: "Tanto en lo referible a la escultura realista como en la llamada "abstracta" lo que más interesa en una obra de arte no es lo que llamaríamos la forma percibida ópticamente, ni el trabajo manual ni la tendencia, sino lo que apartándose de lo primeramente mencionado y sobrepasando la técnica y la tendencia nos muestra la forma plástica espiritualmente intuita.

Esta es la forma artística, puesto que el ver plásticamente se identifica con la expresión creativa.

Todo esto se percibe en el desarrollo de la

(262) MANUEL ABRIL: "El escultor Angel Ferrant o las tres gracias de la forma". "Gaceta de las Artes", núm. 10, Barcelona, 1929.

- "Angel Ferrant, escultor", en "Blanco y Negro", 31 agosto 1930 Madrid.

JOSE MARIA DE SÚCRE: "El escultor Angel Ferrant", en la Revista "Alfar", diciembre 1929. Montevideo, nº 65.

obra escultórica de Angel Ferrant..." (263)

Vuelve a exponer en 1931 en la Sala Parés, Sa la Vayreda y Galerías Syra, galerías estas últimas que inaugura con el pintor Francisco Domingo; la Revista - "A.C" editada por GATCPAC, en su constante acción protectora del arte nuevo había publicado varios artículos sobre Angel Ferrant, uno de ellos y en este mismo año era un artículo de Sebastián Gasch acerca de los dibujos de Angel Ferrant. (264) Y en 1932 expone en las colectivas "Fira del Dibuix" y "Cercle artistic de San Iluc", así como en la exposición organizada por Ma nuel Abril en el Ateneo Mercantil de Valencia.

En 1933 dirige un curso para formación del profesorado en Barcelona y expone individualmente en las galerías Syra.

Ferrant se traslada a Madrid, 1934, para dirigir una cátedra de la Escuela de Artes y Oficios, conseguida por concurso de méritos; en la capital, fue nombrado director de las Escuelas de Bellas Artes y de

(263). Traducido del holandés por Ilonka Parrell "De - Beeldhouwer prof. Angel Ferrant". de Groene - Amsterdammer, 9 augustus 1930.

(264) SEBASTIA GASCH: "Dibujos de Angel Ferrant". Publicación Gacpac, núm. 4, Barcelona 1931.

Bellos Oficios (estas últimas englobaban las antiguas - de Artes y Oficios) y además tenía la obligación, según informa Maroto, de intervenir directamente en los concursos de escultura, oficiales o particulares, con el poder de declarar desierto éstos, apoyado para el Comité de Acción Artística, si ninguna de las realizaciones expuestas a su conocimiento reuniese el mínimo exigible de valor estético.

Fiel defensor del arte nuevo, no sólo cambia los métodos tradicionales de enseñanza en las escuelas de arte, sino que también lo impulsa a través del grupo "Asociación de Amigos de las Artes Nuevas", que en su primera convocatoria en Madrid, reunió las firmas de: Luis Blanco Soler, Norah Borges, Angel Ferrant, José Moreno Villa, Gustavo Pitaluga y Guillermo de Torre, asociación a la que se debe la organización de la mencionada exposición de Picasso en febrero de 1.936.

En 1939 realizó la serie de nueve relieves de "La Tauromaquia" y en 1940 la serie de "La Comedia Humana", cabezas talladas en piedra y el primer "maniquí" en 1.944. Su labor inventiva continúa en 1945, año en que es nombrado miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte que dirige Eugenio D'Ors.

Entre 1947 y 1949 trabaja su serie "Ciclópea", fundando en 1.948 la Escuela de Altamira que serviría de plataforma de renovación del arte español de posguerra. Las reuniones se celebraban en Santillana de Mar, junto a las cuevas prehistóricas, aunque dicha Escuela sería de corta duración. (265)

Sus primeros "Móviles" datan de 1.949 y por los años 50 sus "Tableros cambiantes". El accidente de automóvil sufrido en 1954 no paralizó su creación que desde 1956 se expresa en metal, hierro, para crear lo que Ferrant denominó "escultura infinita"; antes de su muerte, el 23 julio 1961, realiza sus "Estáticos cambiantes" 1958, y recibe tres importantes premios: Gran Premio de Escultura en la Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, Premio "Julio González", otorgado por

(265) LUIS FELIPE VIVANCO: "Esculturas de Angel Ferrant" Suplemento de Arte. Revista Escorial, núm. 2, Madrid 1943.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: "El proyecto inconcluso del teatro Albeniz", "Arte español" 1.945.

JOSE CAMON AZNAR; "Arte y artistas", "ABC", noviembre 1947.

EUGENIO D'ORS: "Este muñeco", en "La Vanguardia", 31 de Enero 1946, Barcelona.

EDUARDO LLOSENT: "El gran anual del Círculo de Bellas Artes", "Arriba", 14 diciembre 1948.

MATIAS GUERITZ: "Las últimas esculturas de Henri Moore y de Angel Ferrant". "Cobalto", núm. 3, Barcelona, 1948.

la crítica en el Salón de Mayo, Barcelona; Premio de -
la Fundación "David Wright" en la Bienal de Venecia.
Durante todos estos años se suceden las exposiciones -
en Madrid y en Barcelona. (266)

(266) Los datos de sus exposiciones se pueden hallar -
en la Monografía de JOSE ROMERO ESCASSI. Colec-
ción Artistas Españoles Contemporáneos Madrid, -
1973. Son interesantes a su vez las de:

RICARDO GULLON: "Angel Ferrant". Monografías Al-
tamira, Santander 1951.

LUIS FELIPE VIVANCO: "Ferrant", Colección Artistas
Contemporáneos. Editorial Gallades, Madrid 1954.

JOSE LUIS FERNANDEZ DEL ALO: "Ferrant". Colección
Arte de Hoy. Madrid, 1.960.

Completan la información sobre Ferrant los
estudios que a continuación se citan:
JORGE ROMERO BREST: "Angel Ferrant y la inquietud ac-
tual". "Ver y estimar", num.10. Buenos Aires 1949.

JOAN JOSEPH THARRATS: "Ferrant", en "Dam al Set",
Barcelona, 1951.

EDUARDO WESTERDAHL: "Ferrant". Colección Los Arque-
ros. "Cuadernos de Arte", Las Palmas de Gran Cana-
ria, 1954.

RAFAEL BENET: "La escultura moderna y contemporá-
nea". Colección Labor, núms. 180-181.

GAYA MUÑO: "Escultura española contemporánea" Edi-
torial Guadarrama, Madrid 1957.

PAPELES DE SON ARMADANS. Número LIX, febrero 1961,
Palma de Mallorca.

EUGENIOS D'ORS: "Angel Ferrant". Punta Europa. 1956

SANCHEZ CAMARGO: "Exposiciones en siete días". En -
"Hoja del lunes", 28 febrero, 1949.

SANTOS TORROELLA: "La plástica irónica de Angel -
Ferrant", "El Noticiero", 18 enero 1961. Barcelona.

LOS OBJETOS.-

La obra de Angel Ferrant alterna entre abstracción y representación (aunque esta última no copia la realidad). Pero al estudiarla topamos con dos dificultades: la dispersión de su obra y la desaparición - de parte de la misma, (en especial la realizada en los años y tendencia que estudiamos) por deseo expreso del escultor, que destruyó y aconsejó a su mujer para que - hiciese lo mismo despues de su muerte. Para vencer esa dispersión la galería Juan Mas en Madrid ha realizado - el inventario y exposición de gran parte de su obra.

(267)

La estancia de Angel Ferrant en Barcelona - benefició al escultor, pronto formó parte del grupo - Els Evolucionistes y tomó contacto con los movimientos europeos, conociendo a través de la exposición organizada por José Dalmau, las obras de Severini, Gleizes, Gris, Matisse y Picasso... Por otra parte se relaciona con artistas renovadores de la talla de: Manolo Hugué,

(267) Catálogo "Angel Ferrant 1891-1961".
Inventario General, 1975, Madrid, con motivo -
de la exposición en el mismo año, en 1976, la -
misma retrospectiva en Barcelona.

Casanovas, Miró, Nogués, Torres García, Barradas y otros tantos. Iniciaría por otra parte en la ciudad catalana buenas amistades que durarían toda su vida; Sebastián Gasch, Imbert, Prats, etc.

Desde 1933 hasta 1950, es su etapa de mayor potencia creadora. En los últimos años de su estancia en Barcelona, Ferrant realizó objetos, que resultaban ser composiciones abstractas, utilizando diversos objetos de uso normal, fragmentados unas veces, íntegros - otras, que se aproximan a los significados de los objetos surrealistas. (Láms. 96, 97, 98).

Con la ayuda de la sociedad "Amics de L'art Nou (Adlan), de la cual Ferrant fue socio fundador, - expuso en 1933 sus esculturas surrealistas en la galería Syra, de ellas dice el mismo Ferrant: (268) "Las esculturas que yo había hecho estaban integradas por objetos o materiales manufacturados, cuyo empleo constituyendo esculturas era entonces una tierna rama que no había salido a la calle entre las que acabaron por invadir tan atrozmente escaparates y cafeterías. La aparición en un semanario de aquellas esculturas me -

(268) En Revista "Gaceta de Arte", Tenerife, diciembre 1933, nº 22.

ocasionó serios disgustos."

El por qué de echar mano a los utensilios - que nos rodean lo explica Ferrant del siguiente modo: "Fui sugestionado por los objetos más triviales y - -rotos o enteros- me dispuse a ordenarlos por un imperativo interno"; y es que saciado de las formas artificiales,, Ferrant decide utilizar los objetos en - lo inútil.

El crítico de arte y amigo, Sebastián Gasch escribe en 1934 (269) sobre los objetos de Ferrant en los que descubre como elemento fundamental la idea de construcción, más importante que la ejecución propiamente dicha o la habilidad manual. Sus objetos son de este modo una materialización de una concepción. Dice Gasch: "La tarea de Ferrant, hombre más inteligente que los manobres de la escultura, es tarea eminentemente intelectual".

La Revista "D'Aci i d'Allà" dedicó el número extraordinario de Navidad 1934 a las actividades - de ADLAN, la portada era de Joan Miró. En el interior

(269) Gaceta de Arte. Tenerife, 1934.

un nutrido complejo de reproducciones, entre ellas figura una escultura de Ferrant (Lám. 98) y notas sobre su plástica. (270)

Gracias a Adlan, Ferrant participó en la exposición colectiva Logico-fobista, con dos obras, mayo 1936, en Galeríes Catalonia.

Es importante señalar que sus obras imaginativas no prescinden de la realidad, todas toman contacto con ella, pero expresadas en creaciones singulares.

Sirvan de comprobación sus esculturas "Tres Mujeres" (Lám. 101), "Amantes" (Lám. 100) y "Mediterránea", (Lám. 99), con estructuras ordenadas de piedras, formas que relacionadas con formas y elementos naturales resultan totalmente inventadas, como "objetos estáticos".

Su actividad de invención se intensifican en 1945 con "objetos encontrados", que resultan del empleo de elementos de la naturaleza, recordando ideológicamente las esculturas que Alberto ya inicia

(270) Revista "D'Aci i D'Allà", diciembre 1934 nº 179. Barcelona. Directores. Josep Lluís Sert y Joan Prats.

ra con anterioridad a la guerra civil, y las formas orgánicas de Arp.

En el Salón de los Once, en 1945, expuso veinte piezas encerradas en una vitrina, de pequeño tamaño. Construidas con objetos hallados espontáneamente y recogidos por el escultor, durante sus paseos por las playas de Fiebre, en Galicia; trozos de madera, conchas, caracolas, trozos de raíces, guijarros erosionados por el mar.

Mezclados entre sí, aludían a figuraciones más o menos conocidas, que llevan los títulos de: "Pájaro" (Lám. 105), "Figura", (Lám. 102), "Pájaro del mar" (Lám. 107), "Pescadora de Sada" (Lám. 103), "Extraño Caracol" (Lám. 104), "Objetos hallados" (Lám. 106). Todas estas obras ofrecen de interés su expresividad y los caracteres esenciales de las formas.

Hasta aquí hemos analizado dos clases de objetos contruidos por Ferrant, los contruidos con objetos manufacturados de elaboración industrial (1933) y los contruidos con objetos naturales (1945). Podemos completar el desarrollo escultórico surrealista de Ferrant, citando dos esculturas de claro primitivismo, "Grupo 47", maqueta en madera (Lám. 108), y "Vieja de Castilla la Vieja", maqueta en barro cocido, ambas fechadas en 1947 (Lám. 109)

CONTENIDO INTELECTUAL DE SU ESCULTURA.-

Ferrant fue un gran investigador de las formas. Desde sus primeras obras escultóricas hasta las más abstractas se observan unas mismas inquietudes en la creación de Ferrant, que se resumen en dos principales: el cuidado de la materia el afán de estructuras. Utilizó con dominio los materiales simples, que subordina a las formas no imitativas; presididas por la concepción de que una escultura es un objeto construido. Según Arean "aunque los objetos que él realizó se aproximaban ocasionalmente a determinadas formas naturales, Ferrant no partía de ellas, sino de su propio repertorio formal, soñado en el interior de su alma y objetivado en construcción tridimensional". (271)

Ferrant nos explica sencillamente cuál es su concepto de la forma, definida como huella del tiempo en el espacio, y cuál es también la labor que

(271) Ver. "La escultura actual en España". Tendencias no imitativas." publicaciones el Duero. Colec. Espacio. Madrid, 1967.

considera puede él realizar: (272)

"La forma -escribe Ferrant- huella del tiempo en el espacio, engendra la figura, que, abatida o enhiesta, se me proyecta en relación con la verticalidad u horizontalidad, cuyo sentido me acompaña siempre, y sé por él mis posiciones y las de cuanto en relación conmigo alcanzo. Creo poseer el concepto de forma, el cual me proporciona el de figura y éste el de estructura y éste la idea de configuración propia de los seres. Y es en la estructura donde distingo lo perfecto lo informe y lo deforme".

También Santiago Amón reconoce un cierto paralelismo de sus formas expresivas con las de Brancusi, y el dominio del espacio al igual que Moore.

La construcción de objetos le lleva a cuidar las estructuras, preocupándose por el enlace de todos sus elementos, que a partir de 1947 dejarán am-

(272) Pertenece al artículo de Ferrant "Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura", publicado en "Ediciones de Arte - Nuestro Tiempo", dirigido por Eduardo Westerdahl. Santa Cruz de Tenerife 1950.

plios vacíos entre sí, y que posteriormente se convertirán en elementos dinámicos en el espacio (Móviles). Vicente Marrero (273) ve en este aspecto cierta influencia sobre Ferrant de los escultores Gargallo y - Julio González, puesto que ambos reforzaron a través del metal, la estructura de la escultura.

Compañero de Alberto en cronología y en - ideales, la característica de Ferrant a lo largo de su evolución creadora va a ser la invención de formas.

(273) "La escultura en movimiento de Angel Ferrant".
Ediciones Rialp. Madrid 1954.

2.- LOS OBJETOS DE MIRÓ.-

Joan Miró desde 1928 renuncia a los métodos - tradicionales pictóricos, realizando pinturas-objeto, (Láms. 110, 111, 112), experiencias plásticas llenas de libertad, y que seguirá cultivando en años posteriores.

A esta misma libertad se debe la creación de una serie de construcciones, relieves que se aproximan más a la pintura que a la escultura (Láms. 114, 115, 116) en 1930. Pero va a ser 1931, el año de su exposición en la Galerie Pierre de Paris (desde el 18 de diciembre 1931 a 8 enero 1932) de esculturas-objetos formadas por ensamblajes de objetos heterogéneos (Láms. 113, 120, 122).

Aunque pintor sobre todo, Miró tomó iniciativa no obstante en la creación de objetos escultóricos, estrechamente unidos a la problemática sobre rreal. Miró también rompe con la concepción escultórica tradicional. Concibiendo la escultura como un - objeto válido por sí mismo, más aún, cualquier objeto o elemento de la naturaleza puede contener los valores estéticos apreciados en cualquier escultura -

(Línea, volúmenes, estructura, espacio), y en definitiva Miró enriquece su conocimiento del material.

Autor en 1932 de otras construcciones bien inspiradas en formas naturales (Lám. 124) o bien nuevos hallazgos formales con predominio de curvas, llenos - de fantasía y plasticidad, (274) que resultan ser muy

(274) La bibliografía donde se han obtenido fotos y datos de esta etapa creadora de Miró es la que sigue:

ALAIN JOUFFROY, JOAN TEIXIDOR: "Miró sculptures". Paris, MAEGHT. 1974. Impreso en Munich:-

JACQUES, DUPIN: "Joan Miró: la vie et l'oeuvre". Paris. Ed. Flammarion, 1961. Traducida al inglés. "Joan Miró: life and work." New York, Londres, 1962.

JEAN LEYMARIE escribe prefacio sobre Joan Miró, en el Catálogo de su exposición 17 mayo - 13 octubre 1974 en le Grand Palais, Paris.

DOUGLAS COOPER escribe introducción al catálogo de la exposición "Miró", en Galerie Melki, Paris 1974.

MANUEL GASSER: "Joan Miró", 1963, Holanda. Traducción en B. Aires, Barcelona, 1969.

"A.C." G.A.T.E.P.A.C. nº 18, 1935. Barcelona.

ZERVOS, CHRISTIAN: "L'oeuvre de Joan Miró de 1917 a 1933". Cahiers d'Art. Paris. vol, 9, nº 1-4, 1934 con abundantes textos.

"GACETA DE ARTE". Tenerife Canarias, 1936, nº 38.

PENROSE, ROLAND: "Miró". London. 1970, Thames and Hudson.

SJEBNEY, JAMES JOHNSON: "Joan Miró". New York. The Museum of Modern Art. 1941.

SOBY, JAMES THRALL: "Joan Miro". New York. The Museum of Modern Art 1959. Traducción española en Puerto Rico, 1960.

PIEVERT, JACQUES, RIBEMONT - DESSAIGNES "Joan Miró" Editeur Maeght 1956.

singulares (Lám. 125). Cirici Pellicer resalta en su estudio sobre Miró (275) que las masas escultóricas del artista "siempre hacen o les sucede algo", este dinamismo siempre presente en la obra de Miró es una consecuencia de lo que llama Cirici "carácter de tensión", entendida como "irradiación" desde el interior

(275) CIRICI PELLICER: "Miró Llegit". Traducción de Mercedes Gimeno Riu. 1970. Nueva Colección Labor.

"Miró y la imaginación." Barcelona, Omega, - 1949. Para un conocimiento antológico de Miro, resulta indispensable la consulta de:

"Miró" - Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas. Bilbao, 1974. Recoge testimonios poco conocidos, tanto autobiográficos como de personas estrechamente relacionadas con Miró y opiniones críticas de sus obras de diversos países.

"Miró". Catálogo de su exposición en el recinto del Antiguo Hospital de la Santa Cruz nov. - 1968 enero 1969, Barcelona. Incluye datos biográficos, amplias referencias bibliográficas y completa antología de comentarios a la obra y persona de Miró, extractada de las críticas barcelonesas desde 1.918, varios textos. Amplia información en la Bibliografía sobre Miró.

Asimismo recogen una completa bibliografía de Miró los catálogos de las exposiciones en Museum of Modern Art de New York 1973, y Fondation Maeght 1973 (en lo que concierne a esculturas y cerámicas).

de la forma tensión que deforma los elementos al exterior. Para ello se inspira en imágenes vegetales, troncos, ramas y raíces. Dichas deformaciones cobran amplios vuelos en sus esculturas cerámicas (276) que construye en 1.944 con J. Llorens Artigas y durante 1945, en Barcelona (Lám. 128). Cerámicas que fueron expuestas años más tarde en las galerías Maeght y Pierre Matisse de París (1956), junto con las cerámicas realizadas también con Artigas en 1955, (algunas de sus figurillas de arcilla han sido vaciadas en bronce).

Son formas totémicas, que aunque aludan a formas de la naturaleza se han convertido en objetos creados de gran fuerza expresiva que encierran un espíritu mágico y arqueológico (Lám. 129), con direcciones tentaculares, (Lám. 130), extrañas formas de animales, e imposibles formas humanas (Lám.

(276) DUPIN, JACQUES: "Miró sculpteur", 1972 París. Traducida por Polí rafa, Barcelona, excelente estudio de las cerámicas.

131), que llegan a convertirse en puros signos. (277)

(277) Otras importantes monografías sobre Miró son:

YVES BONNEFOY: "Miró". La Bibliothèque des Arts, 1964, editoriale d'Arte Silvana.

ERBEN, WALTER: "Joan Miró", Munich 1959. Se ocupa en especial de la pintura. Traducción castellana de la versión inglesa por Matilde Horne, México, 1.961.

LASSAIGNE, JACQUES: "Miró Etude biographique et critique." Collection le gout de notre temps, - dirigida por Albert Skira, 1963.

SWEENEY, J: "The Miró atmosphere". New York. - 1959. Traducción española: "Atmósfera Miró", - Barcelona 1960 por Santos Torroella.

HUNTER SAM: "Joan Miró: das graphische Werk. - Stuttgart. Traducida por Cirlet y editada por - Gustavo Gili, 1959.

Debemos añadir (aparte de los mencionados) la - variedad de catálogos, buenas fuentes de documentación.

CRONOLOGIA

- 1917 - Conoce a Picabia.
- 1918 - Forma parte de la "Agrupacio Courbet", fundada por Llorens Artigas, 1ª exposición individual, en las Galerías Dalmau. Realiza sus primeros paisajes "detallistas".
- 1919 - Participa con 5 obras en la Exposición Municipal de Barcelona. 1º viaje a París. Hace amistad con Picasso, 2º Autorretrato", "Viñas y olivares", "Desnudo ante el espejo", "La mesa", Verano de Montroig.
- 1920 - A partir de este año, Miró pasa inviernos en París y veranos en Montroig. Instala su taller en el nº 45 de la calle Blomet. Asiste a reuniones dadaistas. Conoce a Reverdy, Tzara, Max Jacob.
- 1921 - Exposición individual en la Galería "La Licorne" de París, organizada por J. Dalmau. Inicia "La Masia".

- 1922 - Se forma el "grupo de la calle Blomet" con Miró, André Masson, Leiris, Limboux Artaud, Salacón y Tial.
- 1923 - Amistad con Hemingway, Ezra Pound y Henry Miller. Expone en el Salón de Otoño de París, - con otros pintores catalanes. En Montroig pinta "La tierra labrada". Cambio radical en su obra, próxima ahora al surrealismo. Exposición en la Galería Bernheim de grandes pinturas - collage.
- 1924 - Amistad con Breton, Eluard, Aragón. "Retrato de madame K" y "El carnaval de Arlequín".
- 1925 - Exposición en la Galería Pierre. Participa - en la exposición surrealista.
- 1926 - Colabora con Max. Ernst en los decorados de - "Romeo y Julieta" para los Ballets Rusos con la oposición del grupo surrealista.
- 1927 - Traslada su taller a la calle Tourlaque, de - Montmartre.

- 1928 - Viaje a Holanda. "Interiores holandeses" Exposición en la Galería Georges Rnheim primeros "papiers collés", y "collages".
- 1929 - El 12 de octubre contrae matrimonio con Pilar Juncosa, en Palma de Mallorca. Se instala en París, en el nº 3 de la calle Francois Mouthon.
- 1930 - Primeras litografías para "L'arbre des voyageurs", de tristan Trara y primeras esculturas "joguines". Exposición de "collages" en la Galerie Pierre de París y Galería Goemans de Bruselas. Primera exposición en Estados Unidos. ("Valentine Gallery" de Nueva York).
- 1931 - Nace su hija Dolores el 17 de julio en Barcelona. Exposición de esculturas objetos en la Galería Pierre.
- 1932 - Estreno del ballet "Jeux d'enfants" por el ballet de Montecarlo con decorados y vestuarios de Miró. Pinturas sobre madera. Exposiciones en la Galería Pierre de París, Pierre

Matisse de Nueva York, y con el grupo surrealista en el "Salon des Surindependants".

- 1933 - Estreno en el Teatro del Liceo de Barcelona de "Jeux d'enfants". (3 mayo). Primeros aguafuertes para "Enfances" de J. Hugnet. Dibujos - collage.
- 1934 - Iniciar el periodo salvaje con grandes obras - al pastel y sobre papel de vidrio.
- 1935 - Participa en la exposición surrealista organizada en Santa Cruz de Tenerife por "Gaceta de Arte".
- 1936 - Residencia en Barcelona. De regreso en París participa en la exposición "L'art contemporain", en el Museo "Jeu de Paume". Pinturas sobre cobre y al temple.
- 1937 - Dibujos de desnudos femeninos, "Autorretrato", "Bodegón del zapato viejo". Figura en el Pabellón de la España republicana en la Exposición Universal de París. Cartel "Aidez l'Espagne".

- 1939 - Graba aguafuertes y puntas secas en el taller - de Marcoussis. Se instala en Varengeville-sur - mer (Normandía). Pinturas sobre saco.
- 1940 - Serie de las "Constelaciones". Regresa a España y se instala en Palma de Mallorca.
- 1941 - Primera gran retrospectiva, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 1942 - Se instala en Barcelona, Pasaje del Crédito nº 4.
- 1944 - Primeras cerámicas en colaboración con Llorens Artigas Litografías de la "Serie Barcelona".
- 1945 - Exposición de "Cerámicas y Constelaciones", - en la galería Pierre Matisse de Nueva York. Es culturas en cerámica.
- 1947 - Primer viaje a Estados Unidos.
- 1948 - Regresa a París; Nuevos grabados, realizados en el taller de Mourlot. Exposición en la Galería

Maeght de París.

- 1949 - Exposición en las Galerías Layetanas, de Barcelo
na. Retrospectiva en la Kunsthalle de Berna.

- 1950 - Deja su domicilio del Pasaje del Credito y se
instala en la calle Folgarolas. Graba sus pri-
meras xilografías para el "Miró" de Cabral de
Melo.

- 1952 - Exposición en la Kunsthalle de Basilea y en la
de Berna.

- 1954 - Gran Premio Internacional de Grabado en la Bie-
nal de Venencia. Concluye una etapa en su pintu-
ra. Salvo algunas pinturas sobre cartón no vol-
verá a pintar hasta 1959. Inicia con Llorens -
Artigas una serie de 386 cerámicas.

- 1956 - Exposición "Terres de grand feu" en las Gale-
rias Maeght y Pierre Matisse. Se instala en -
Palma de Mallorca, donde le ha construido un
gran taller su amigo. J.L. Sert.

- 1958 - Termina dos grandes murales cerámicos para el edificio de la UNESCO en París. Figura en la exposición "50 años de Arte Moderno", en la - Exposición Universal de Bruselas. Graba en - el taller de Crommerlyk.

- 1959 - Segunda estancia en Estados Unidos con motivo de las retrospectivas de los Museos de Arte Moderno en Nueva York y Los Angeles. Gran Premio de la Fundación Juggenheim.

- 1960 - Mural cerámico para la Universidad de Harvard, con Llorens Artigas. Realiza numerosos grabados y litografías en el taller Maeght.

- 1961 - Exposición en la Sala Gaspar de Barcelona en París y Nueva York, del mural para la Universidad de Harvard. Exposición de su obra gráfica en Ginebra. Tercer viaje a Estados Unidos. Exposiciones en la Galería Maeght y Pierre Matisse.

- 1962 - Gran exposición antológica en el Museo Nacional de Arte Moderno en París.

1964 - Inauguración de la Fondation Maeght, en St. Paul de Vence, y de su "Laberinto", con cerámicas y esculturas de Miró. Exposición de cerámica y grabado en la Sala Gaspar, Galería René Metrás y Galería Belarte, de Barcelona.

Gran exposición retrospectiva en la "Tate - Gallery" de Londres y en la Kunsthau de - Zürich.

1965 - Exposición "Cartones 1959-1965" en la Pierre Matisse Gallery.

1966 - Gran retrospectiva en Tokio y Kioto.

1967 - Premio Carnegie de pintura.

1968 - Gran exposición en la "Fondation Maeght. Gran exposición retrospectiva en el antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona.

1969 - Exposición "Miró, Otro," en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en cuya fachada de cristal realiza un gran mural, que luego destruye.

- 1970 - Murales en la Exposición de Osaka. Exposiciones de escultura en las Galerías Maeght y - Pierre Matiasse.

- 1971 - Gran mural en cerámica realizado con Llorens Artigas y Joanet Llorens Gady para el Aeropuerto de Barcelona. Se hace pública la fundación en Barcelona del Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, promovido por Miró.

- 1972 - Exposición en New York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

- 1973 - Exposición en París "Sobreteixims" en Galerie Maeght y Saint-Paul-de-Vence.

- 1974 - Exposición en Grand Palais, París

- 1975 - Junio, exposición de apertura de la Fundació Joan Miró. Centre d'Estudis d'Art. Contemporani Parc de Montjuic, Barcelona.

3.- PICASSO: SU ESCULTURA SURREALISTA.

El veraneo en Dinard, 1928, junto al canal de la Mancha durante el cual pinta una serie de pequeñas telas de colores muy vivos, significa el comienzo de un nuevo periodo de obras escultóricas "Metamorfosis" (Lám. 132) habla por sí misma de un sentimiento mágico, que desplaza en estos momentos al concepto intelectual cubista. En función de esta nueva inquietud de espíritu, Picasso trabaja en 1929, "Proyectos para monumentos", grandes cabezas de mujeres, tal vez símbolos del espíritu del mal.

Según Jaffé (278) estas cabezas tienen reminiscencias del surrealismo (Lám. 133), pero se diferencian de él, porque el magicismo de Picasso no surge de los propios objetos, sino de la cualidad de las formas.

Estos monumentos iban a situarse a lo largo de la Croisette, en Cannes, pero no llegaron a ser erigidos.

(278) Hans L.C. Jaffé: "Pablo Picasso". New York.

Traducido por Eduard Cirlot. Barcelona - 1967, Ed. Labor.

(Antes de avanzar, conviene recordar la - compleja labor escultórica de Picasso, aunque intermitente, durante mucho tiempo desconocida y que fue puesta de relieve en la gran exposición de París de 1966-67; aún así el catálogo contenía únicamente - 186 esculturas siendo más numerosas en la realidad. Y las monografías de Argan, Penrose y Kahnweiler - son parciales en la presentación de su obra, puesto que Picasso conservó en vida la mayor parte de su - producción escultórica, sin permitir el acceso a - ellas, salvo contadas ocasiones.

La única fuente bibliográfica, más documentada, que las otras, de Picasso como escultor, es el libro de Werner Spies, que reúne un catálogo de - 656 obras, toda su escultura). (279)

(279) WERNER SPIES: "Pablo Picasso. Das plastische WERK". 1971.

Versión española de Gisela Kutznel "Esculturas de Picasso". Barcelona 1971.

ARGAN, GIULIO CARLO: "Scultura di Picasso", - 1953.

PENROSE, ROLAND: "Picasso". New York. 1961.

INTENSO MAGICISMO Y BOISGELOUP: 1930 a 1933.

Coétaneas a sus grandes cabezas de mujer - son unas construcciones en hilo metálico, diseños de alambres de hierro, cuyas interpretaciones se van a - prolongar a 1.930, (Lám. 134). Montajes que dibujan el espacio, con líneas fuerza como armazón estructural y que Picasso pudo ensamblar con la ayuda técnica de Julio González; con quién reanudó el contacto en 1928 - con una carta escrita por Picasso (14 de mayo de 1928, colección Roberta Gonzalez (280) para darle el pésame por la muerte de su madre.

Herbert Read ha denominado estas creaciones de alambre "jaulas espaciales", cuya idea era definir el espacio con sus trazados metálicos (281) oponiéndose a los valores sólidos de la escultura tradicional. Esta idea del espacio influyó en Giacometti ("El palacio a las cuatro de la mañana" 1932-33) y en Alexander Calder, 1929-32, con móviles de alambre relacionados - con el espacio. Tanto Picasso como Giacometti, no lle-

(280) Datos aportados por Werner Spies.

(281) "A concise History of Modern Sculpture".

gan en sus diseños espaciales a la abstracción pura, ya que incluyen alguna referencia humana.

Según Kahweiler (282) Picasso proyectó estos monumentos, para que el hombre pueda tomar conciencia del espacio delineado.

Pero no paran aquí las invenciones escultóricas de Picasso en el año 1.930. Demostraba un gran interés por la técnica del hierro, haciendo frecuentes visitas al estudio de González (que por entonces lo tenía en la calle de Medeah, 11, donde permaneció hasta 1.935). (283)

Julio González enseñó a Picasso las técnicas del trabajo del metal, aunque no le influyó estéticamente, Picasso realizaba por sí mismo las esculturas junto a González, y ejemplo de ello fue "Mujer en el jardín", 1929-1930, de hierro forjado pintado. El mismo González aclara la participación de Picasso en la realización de la técnica (284): "Son marteau seul -

(282) KAHN/EILER DANIEL HENRY: "Les sculptures de Picasso". Editions du Chene Paris. 1948.

(283) Se conocen las visitas de Picasso a González - por unas cartas en las cuales Picasso anunciaba su llegada. Véase libro de Werner Spies.

(284) Manuscrito de González "Picasso et les Cathedrales".

lui a suffit pour tenter de réaliser son monument à Apollinaire".

O bien la "Figura de mujer", de distinta - composición a la anterior, en cuya armazón de hierro Picasso había colgado variados objetos; esta obra - disfrazada le recuerda al crítico Spies, una obra de Max Ernst realizada en Colonia en 1919: "Objet d'art" - art".

Desde 1930, Picasso estuvo cada vez más ob- sesionado por la "magia", el espíritu del universo - proyectado sobre las cosas, y no en representaciones del mundo exterior, tratando de interpretar una con- ciencia colectiva de emociones por la creación de ob- jetos que lo expresen (Iám. 135) Read observa que es- tos afanes nuevos de la escultura coinciden con los intentos del suprarrealismo y que los surrealistas - también insistían en la creación de objetos mágicos y añade el gran crítico inglés que, la típica escul- tura surrealista de Marx Ernst y Giacometti de fines del 20 y principios del 30 no se diferencia de la de Picasso de éste periodo, más que en la técnica, no en el contenido y lo mismo puede decirse de la obra de Brancusi de estos años y las primeras de Moore.

La cooperación de Julio González no se ci-

fó exclusivamente a 1930, aún cuando Picasso se trasla-
daba a partir de 1931, cada vez con más frecuencia a -
Boisgeloup, González le acompañaba, trabajando en la
herrería del pueblo.

Entre 1930 y 1932, Picasso realizó numero-
sas piezas de escultura metálica. (Según Read no me-
nos de cincuenta piezas). Todas son invenciones ori-
ginales. Citemos como ejemplo la "Cabeza de mujer" -
1931, que fué modelada en el taller de González (Lám.
136), disponiendo los materiales utilizados (escurri-
deras, grandes clavos y muelles de acero de un so-
mier) como medios para la creación libre escultórica.
Picasso reduce también y esquematiza el volumen a -
grafismos (Lám. 137)

No cabe duda que las figuras en hierro de
Picasso resultan misteriosas, poseen el espíritu de -
las razas primitivas. Instalado Picasso en 1931 en -
un castillo del s. XVII en Boisgeloup, cerca de Gi-
sors, en el espacio de sus habitaciones y cuadras se
entrega de lleno a ensamblar objetos reales y mate-
rias que ya había utilizado para relieves en 1930, -
creados en Juan-Les-Pins, en la Costa Azul, (en ellos
hizo uso de guantes, paja, ramas pequeñas, raíces, -

pedazos de madera, clavos). Estos variados materiales, junto con chapas cóncavas, esferas, sirven a Picasso para inventar objetos-esculturas, todas fantásticas, estas esculturas del 30 y 31, son creadas para el - aire libre.

Otra gran invención de Picasso fueron en - 1931 las largas estatuillas de palo, que talló en - trozos delgados de madera (tal como los encontró en su estudio, según las propias explicaciones de Picasso), y que luego vació en bronce en 1937.

Estas figuras (Láms. 138 a 145) muestran - una gran semejanza con las figuras humanas que Giacometti hizo quince años después. Picasso se interesa - en ellos por una expresión mágica, carentes de movimiento, su estética se empareja con la escultura africana.

En este año, trabaja una "Mujer sentada - (Lám. 144), que se relaciona con las estatuillas de palo, pero que sobresale por su frontalidad y rigidez.

En 1932, dentro del período de Boisgelsup, Picasso vuelve a preocuparse por los volúmenes, por la plasticidad de las masas, como se puede advertir también en sus dibujos y pinturas; le obsesionan los

huesos, según cuenta el mismo Picasso a Brassai: "Siento una gran pasión por los huesos... En Boisgeloup tengo muchos esqueletos de pájaros y cráneos de perros y ovejas. ¿Ha observado Vd, que los huesos están siempre modelados, que siempre se tiene la impresión de que están modelados en barro y reproducidos según este modelo?. En cualquier hueso que usted observe, siempre encontrará las huellas de los dedos..."

Spies ve en esta fase la etapa clásica de Picasso, pero lo cierto es que sus figuras "Mujer" - por ejemplo, son de formas redondeadas, con una acentuada deformación del cuerpo, sobre todos de los miembros para una mayor interpretación del movimiento, - tal vez presente analogía con los ídolos prehistóricos de la fecundidad. Este bronce y otros más llevan un fuerte contenido emotivo; de entre ellos, su "Mujer yacente" es vista por la crítica como el volumen más próximo a Matisse, a pesar de que este último nunca llega a tan excesivas deformaciones como Picasso.

Además de estos bronceos humanos, Picasso crea esculturas de animales también en este material; "Cabeza de toro", "El Gallo" son buenas representaciones de las formas naturales.

De 1932 datan varias "Cabezas de mujer" -

hachas en metal bronce semejantes a la que presentamos en la (Lám. 147) diferenciándose esta última sólo por el material, que es yeso. Las formas de estas cabezas siguen siendo abultadas y no carecen de cierta serenidad, de volúmenes macizos y a gran tamaño; - ofrecen la particularidad de llevar trabajadas, nariz y frente en un sólo bloque. "El "Busto de mujer" bronce en original, fue realizado en cemento, el año 1937, para ser expuesta en el Pabellón de la República española, en la Exposición Internacional, que por esas fechas se organizó en París. (Actualmente la escultura se halla en el Museo Picasso de Antibes) (Lám. 151).

Ensayó Picasso nuevas formas en yeso, a lo largo de 1932 (Láms. 148, 149, 150), consiguiendo con este material una perfecta estructura del volumen, en la "mujer del vaso", su mayor escultura modelada en yeso, 220 cm, en 1.933. De gran efecto monumental, - un brazo largo surge de la gran mesa de volumen sosteniendo un jarro. Esta escultura al igual que las - cabezas de mujer ofrecen una esencia arqueológica, y el mismo carácter antiguo presentan los "Rostros" en yeso y bronce (Láms. 152, 153, 154), trabajados en relieve, a los que Werner Spies compara con moecae galorromanas, porque el realce de formas arranca ver-

ticamente del fondo del plano. Trata también Picasso, formas naturales, de factura deshecha, (Lámina 155), - diferente al realizado un año antes, gallo que mueve la cabeza hacia atrás, girando el cuerpo y las plumas alrededor del centro de la figura.

Presenta interés la "Cabeza con yelmo", obra todavía del período Boisgeloup (1933), cuyo original en yeso incluía otros materiales: metal y piedra; y - su importancia estriba en que señala la transición a un tipo de escultura que en 1935, Picasso ejecuta combinando la masa de yeso con otros materiales, como ma dera, cordeles, hierro.

De la misma época es el uso de cartones y - papeles arrugados con los cuales crea figuras extrañas de vegetales y animales.

Su escultura pierde fuerza a partir de 1934; en el 37, Picasso utiliza guijarros de río (Lámina - 156) en ellos graba rostros, que adquieren plasticidad arcaica y primitiva; para Herbert Read adquieren apariencia de formas derivadas de las Cícladas. Estos cantos rodados los utiliza nuevamente en 1945 y de - 1940 a 1943, Picasso vuelve a hacer uso de materias -

diversas y formas embrionarias de carácter mágico.

(285)

(285) El mejor estudio antológico de Picasso se debe a GAYA LUÑO "Bibliografía crítica y antológica de Picasso", reúne 1570 libros y artículos editado por la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1966.

Del mismo autor existen dos estudios monográficos sobre Picasso de carácter general.

Otros estudios de Picasso escultor son:

"Picasso" The world's masters. The studio publications. London 1.930.

JEDLICKA, GOTTHARD: "Picasso". Zurich 1932.

PALPROLINI: "Picasso scultore" 1.943.

ZERVOS, CHRISTIAN: "Picasso". Paris 1.949.

"PICASSO, DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES". Prefacio y notas de Jaime Sabartés. Genève 1954.

CABANNE, PIERRE: "Le siècle de Picasso" 2 vols. Paris 1975. Excelente estudio biográfico y de toda su obra.

ESQUEMA DE VIDA.-

- 1881 - Nace en Málaga, Pablo Ruiz Picasso, hijo de María Picasso López y José Ruiz Blasco, profesor de la Escuela de San Telmo de Artes y Oficios.

- 1893-94 Comienza como artista bajo dirección de su padre.

- 1895 - La familia se traslada a Barcelona.

- 1901 - Funda en Madrid la revista "Arte Joven" con Francisco Soler.

- 1904 - Permanece en París, se traslada al Bateau - Lavoir nº 13 de la calle de Ravignan. Final del periodo "azul".

- 1905 - Conoce a Apollinaire, Leo y Gertrude Stein; conoce a Fernando Olivier. Viaje a Holanda en el verano.

- 1906 - Conoce a Matisse; pasa el verano en Gósol; transición al período escultórico.

- 1907 - Conoce a D.-H. Kahnweiler, que abre una galería y se convierte en marchante de Picasso y en íntimo amigo suyo. Conoce a Braque y Derain; visita la exposición Cézanne en el Salón de Otoño. Comienzos del cubismo con Las señoritas de Aviñón.
- 1908 - Veraneo en La Rue-des-Pois (cerca de Amiens); pinta cierto número de paisajes. Banquete en honor de Henri Rousseau en el estudio de Picasso.
- 1909 - Pasa el verano en Horta de San Juan con F. Olivier; primeros paisajes claramente cubistas. Se traslada al número 11 del boulevard - Clichy. Primera exposición en Alemania (Galería Thannhauser. Munich).
- 1910 - Veraneo en Cadaqués, con Fernande Olivier y André Derain. Florecimiento del cubismo; retratos de Vollard, Uhde, Kahnweiler.
- 1911 - Pasa el verano en Céret con Fernande Olivier, Braque y Manolo. Primera exposición en Estados Unidos (Galería Foto-Secesión, de -

Nueva York). Kahnweiler publica Saint Matorel, de Max Jacob, ilustrado con grabados de Picasso. Rompe las superficies y volúmenes en facetas.

1912 - Amistad con Marcelle Humbert ("Eva") veraneo - en Aviñón. Céret. L'Isle-sur-Sorgue. Se traslada al 242 del boulevard Raspail. Primera exposición en Inglaterra (Galería Stafford, Londres), exposición en Barcelona (Sala Dalmau). Primeros collages.

1913 - Veraneo en Céret con Braque y Juan Gris. Muerte del padre de Picasso en Barcelona. Se traslada al número 5 bis de la calle Schoelcher. Principios del cubismo sintético.

1914 - Veraneo en Aviñón con Braque y Derain.

1915 - Retratos en dibujo realista de Vollard y Max Jacob.

1916 - Se traslada a Montrouge (calle Victor Hugo, 22).

- 1917 - Va a Roma con Jean Cocteau para dibujar los decorados del ballet Parade, presentado - por los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev. Contacto con el mundo del teatro; conoce a - Stravinsky y a su futura esposa. Olga Koklova. Ve el arte antiguo y renaciente en Roma, Nápoles, Pompeya, Florencia. Pasa el verano en Barcelona y Madrid.
- 1918 - Se casa con Olga Koklova. Se traslada al número 23 de la calle La Boétie. Pasa el verano en Barcelona y Biarritz.
- 1919 - Visita Londres. Dibujos para el Tricornio. Pasa el verano en Saint-Raphaél.
- 1920 - Dibujos para el Pulcinella de Stravinsky. Pasa el verano en Juan-les-Pins. Aparecen temas clásicos.
- 1921 - Nacimiento de Pablo; numerosas pinturas sobre el tema de la maternidad. Dibujos para el ballet Cuadro flamenco. Pasa el verano -

en Fontainebleau; las dos versiones de Tres músicos y Tres mujeres en la fuente. Obras - en varios estilos.

- 1922 - Pasa el verano en Dinard; colabora con Cocteau con dibujos para Antígona.
- 1923 - Veraneo en Cap d'Antibes.
- 1924 - Veraneo en Juan-les-Pins. Dibujos para el ballet. Mercure: telón para Le Train bleu. Comienza una serie de amplias naturalezas muertas.
- 1925 - Primavera en Montecarlo, veraneo en Juan-les-Pins. Toma parte en la primera exposición surrealista (Galerie Pierre, Paris). Junto a obras clasicistas, otras de inaudita violencia.
- 1926 - Veraneo en Juan-les-Pins.
- 1927 - Veraneo en Cannes.

- 1928 - Veraneo en Dinard. Serie de pinturas pequeñas y de colores muy vivos, con formas audazmente simplificadas. Comienzo de un nuevo periodo de obras escultóricas.

- 1930 - Veraneo en Juan-les-Pins; adquiere el castillo de Boisgeloup, cerca de Gisors, y establece allí un taller para su escultura.

- 1931 - Publicación de *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac, y las *Métamorphoses*, de Ovidio, editados respectivamente por Vollard y Skira, - ilustrados ambos libros con grabados de Picasso.

- 1932 - Exposición retrospectiva en París (Galerie - Georges Petit) y en Zurich (Kunsthaus). Una nueva modelo, Marie-Thérèse Walter, aparece en los cuadros de Picasso.

- 1933 - Viaje a Barcelona.

- 1934 - Viaje por España; trata temas de tauromaquia en sus obras.

- 1935 - Separación final de Olga Koklova. Nacimiento de su hija Maia, que tiene con Marie-Thérèse Walter; vive en Boisgeloup, donde compone cierto número de poemas.
- 1936 - Comienzo de la guerra civil española; exposición circulante en España. Es nombrado director del Museo del Prado. Veraneo en Juan-les-Pins y Mougins. Amistad con Dora Maar.
- 1937 - Estudio en Grenier de Barrault (número 1 de la calle Grands-Augustins). Publica el grabado Sueño y mentira de Franco, con su propio texto satírico. Después del bombardeo de Guernica (28 de abril 1937), pinta el mural para el pabellón de la República Española (Feria Mundial de París).
- 1939 - Gran exposición retrospectiva en Nueva York (Museum of Modern Art). La madre de Picasso muere en Barcelona. Veraneo en Antibes. Después del comienzo de la Segunda Guerra Mundial vuelve a París, luego se va a Royan, cerca de Burdeos.

- 1941 - Escribe una pieza surrealista. Le Désir attrapé par la queue. Comienza la serie de mujeres sentadas en sillones.

- 1942 - Publicación de ilustraciones en grabado a la aguatinta para la Histoire Naturelle de Buffon.

- 1944 - Liberación de París; sala especial dedicada a Picasso en el Salón de Otoño. Se afilia al Partido Comunista.

- 1945 - Exposición en Londres (Victoria and Albert Museum). Reanuda la litografía en el taller de Mourlot, de París.

- 1946 - Larga estancia en la Riviera francesa. Conoce a Francoise Gilot. En otoño trabaja en Antibes. Museo Grimaldi, serie de pinturas sobre el tema de la alegría de vivir.

- 1947 - Nace su hijo Claude. Obra litográfica con Mourlot, trabaja en cerámica en la factoría de Madoura, propiedad de la familia Ramie, en Vallauris.

- 1948 - Asiste al Congreso de la Paz, en Wroclaw, Polonia. Regresa a su casa en Vallauris. Exposición de cerámica suya en la Maison de la Pensée Française, de París.
- 1949 - Hace su hija Paloma. Exposición de la obra realizada desde la guerra, en la Maison de la Pensée Française de París. La Paloma de Picasso, usada como cartel para el Congreso de la Paz, - que se celebra en París, se convierte en símbolo universal.
- 1950 - Exposición especial en la Bienal de Venecia.
- 1951 - Se traslada al 9 de la calle Gay-Lussac. Exposición de esculturas. Maison de la Pensée Française; exposición retrospectiva en Tokio. Pinta Matanza en Corea.
- 1952 - Pinta Guerra y Paz en Vallauris.
- 1953 - Exposiciones retrospectivas en Lyon, Roma, Milán. Sao Paulo. Separación de Francoise Gilot.

- 1954 - Veraneo en Colliure y Perpiñán. Pinta la serie de Sylvette. Comienza una serie de variaciones sobre las Mujeres de Argel, de Delacroix.

- 1955 - Muere su ex-mujer Olga Koklova. Adquiere la villa "La Californie", en Cannes. Exposición en el Musée des Arts Décoratifs Bibliothèque National (Paris), y en Alemania.

- 1956 - Serie de interiores de estudio.

- 1957 - Exposición retrospectiva en Nueva York. Serie de variaciones sobre Las Meninas de Velázquez.

- 1958 - Mural para el edificio de la UNESCO (Paris). Adquiere el castillo de Vauvenargues, cerca de Aix.

- 1959 - Exposición de obras al óleo y de dibujos en la Galerie Louise Leiris de Paris.

- 1960 - Bodegones e interiores de inspiración hispánica.

- 1961 - Variaciones sobre Déjeuner sur L'herbe de Manet. Se casa con Jacqueline Roque.
- 1962 - Serie sobre el Rapto de las Sabinas.
- 1963 - Serie sobre el tema del Pintor y su modelo.
- 1964 - Pinta Cabeza con pipa y Perfil del escultor.
- 1965 - Aparición del libro Mi vida con Picasso de - Francoise Gilot. Pinta El pintor y su modelo a la luz.
- 1966 - Retrato de Angela Rosengaert. Escándalo ante el intento de prohibir en Francia la venta del libro de Francoise Gilot.
- 1967 - Hommage á Pablo Picasso, exposición universal de sus obras en París (Grand Palais y Petit Palais) con motivo de celebrar su 85 aniversario.
- 1969 - Expone en Galeria Louise Leiris, 347 grabados.
- 1970 - En el verano se exhiben en el Palacio de los Papas de Avignon, 165 óleos y 45 dibujos realizados en 1969.
- 1973 - Muerte de Picasso el 8 de abril en Mougins.
- 1975 - La municipalidad de Barcelona adquiere un tercer hotel calle de Montcada para exponer sus obras de juventud. El 27 marzo el Consejo de París crea un Museo Picasso en el hotel Salé.

4.- EL SURREALISMO EN OTROS.-

EDUARDO DIAZ YEPES. Damos a conocer a conti -
nuación el comentario crítico de la historiadora de -
arte hispanoamericana María Rosa González (286): "Na-
cido en 1910 en Madrid. Autodidácta se relaciona en -
amistad desde su adolescencia con las personalidades
más representativas de la vanguardia artística y li-
teraria de Madrid. Expone por primera vez en 1930 en
el Círculo de Bellas Artes. El año siguiente presen-
ta en el Ateneo un nuevo conjunto de sus obras. Son
estilizaciones rigurosas, donde se afirma una busca -
de la forma abierta, tal como fué ilustrada por Archi-
penko y sus émulos. Yepes abandona Madrid en 1934 en
compañía del pintor uruguayo Torres García y contrae
matrimonio con su hija en 1936, en Montevideo. De -
regreso a España, en 1937, expone en el Pabellón es-
pañol de la Exposición internacional de París. Pri-

(286) Comentario que está traducido del francés del
libro "Nouveau dictionnaire de la sculpture -
moderne", Fernand Hazan Editeur, 35-37 Rue de
Seine, Paris VI - ed - 1970. (Agradecemos el -
conocimiento de esta fuente sobre Yepes a Eduar-
do Westerdahl).

sionero político en 1939, sufre trece meses de prisión*.

Formado al contacto de las nuevas ideas artísticas, al lado de Julio González y de Torres García, Yepes vivió la efervescencia creadora que hacia 1930, ayudó al desarrollo de tantas vocaciones, y - quien por los mismos años después de ensayar con plena independencia el cubismo, expresionismo, crea escultura que recorre el ámbito de formas para el espacio, semejantes a las de Alberto.

Sus inquietudes y búsquedas de la esencia - de las cosas quedaron expresadas en la creación en - Madrid 1931, del Grupo de Arte Constructivo junto - con Torres García, B. Pañencia, Maruja Mallo y Luis - Castellanos, más la participación ya conocida de Alberto Sánchez. Grupo, que se definía como de trabajo. A él colaboraba Yepes (287) con la creación de unas - esculturas síntesis, totalmente imaginativas (Láms. 157, 158) con sinuosas curvaturas en forma de lazos o de nicho, de espíritu austero, participando junto

(287) "GACETA DE ARTE". Tenerife, noviembre 1933, nº 21
TORRES GARCÍA; "Art". febrero 1934, p. 156.

con Alberto en la exposición de 1933 que dicho grupo - constructivo presentó en el Salón de Otoño del Retiro de Madrid. La Revista internacional de cultura "Gaceta de Arte" comentó la intervención del grupo como algo excepcional en la serie de exposiciones anodinas - del Salón de Otoño, fueron ocho pintores y cuatro escultores, los que intervinieron, disponiendo de una sala. Refiriéndose a la estatuaria de Yepes y Alberto, se sucraya la sorprendente creación de formas plásticas inusitadas a la vez que profundas en ambos escultores. La escultura de Yepes contiene sin lugar a dudas un claro espíritu de primitivismo (Lám. 159).

Yepes escultor de perfección manual y de - constantes inquietudes, consigue ceñir el espacio en el interior de sus formas, de gran plasticidad.

De su actividad posterior dice María Rosa González lo siguiente: "Desde 1948 vive y trabaja en Montevideo. Es autor asimismo de una escultura abstracta destinada a la fachada del Palacio de la luz (1952), y de otra en onix, de una altura de 2,40 m. para el Pabellón Uruguayo de la Exposición internacional de Sao Paulo. Esta obra ha sido emplazada después en el Parque de Ibirapuera. Desde 1956, es ciudadano uruguayo.

"Ninguna de las posibilidades abiertas de la escultura moderna escapa a su poder" ha dicho de él el crítico J.P. Argul. Desarrollándose en lo sucesivo fuera de las leyes tradicionales de la representación sus obras recientes se imponen por su vitalidad, su dinamismo, encontrándose en ellas mismas a la vez su significación y su razón de ser."

Yepes no abandona a lo largo de su evolución creadora, un expresionismo de contenido emotivo tan vivido en su experiencia anterior.

BENJAMIN PALENCIA. Nacido en Barrax, Albacete 1902, -
tambien realizó algunas esculturas de tendencia su-
rrealista, material inédito que el pintor no preten-
cia desvelar.

Palencia fue dado a conocer en la exposición -
de Ibéricos (288). Después de su viaje a París en -
1926, expuso 24 cuadros y 17 dibujos en el Museo Mo-
derno de Madrid, 1928, (289) en los que presenta nue
vas formas con una temática muy de nuestra tierra; -
ofrecen a juicio de Joaquín de la Puente (290) "aspec
tos que eran casi inéditos en el ámbito nacional". -
Son las fechas del contacto con Alberto y de sus in-
dagaciones por los campos de Vallecas, que potencian
la vena creadora de Palencia, a la vez que lo estimu-
lan. Completan su formación los viajes en 1929 a In-
glaterra, Alemania, Estados Unidos y su breve estan-
cia en Italia, donde descubrió el clasicismo renacen
tista.

(288) JIMENEZ, JUAN RAMÓN: "Benjamin Palencia". Ni-
ños. Biblioteca, Índice, Madrid, 1923.
Bibliografía sobre Artistas Ibéricos, ya indi-
cada, de Juan de la Encina y Francisco Alcán-
tara.

(289) ESPINA ANTONIO: "Benjamin Palencia". Gaceta Li-
teraria. Madrid, 15 noviembre 1928.

(290) DE LA PUENTE, JOAQUÍN: "Benjamín Palencia".
"Artes". Madrid 23 de octubre 1965, nº 71.

En los albores de 1930, Palencia se manifiesta como creador de formas surrealistas pictóricas. El mismo Benjamin Palencia edita dibujos fechados en 1931, 24 reproducciones (291) que llevan por títulos: "Manzanas de Arena", "Figuras dialogando", "Peces blancos", "Humos helados", "Paisaje astral", "Mundo de larvas", "Tactos fríos", "Piedras creando un paisaje", "Sensación de espacio", "Paisaje geológico". "Flores del aire", "Campo y piedras", "Arquitectura sensible", "Pájaros", "Piedras y peces", "Codornices", "Tierras silúricas", "Perspectiva gris", "Perdices en hormigueros", "Verdes incandescentes", "Campo en lluvia", "Signos en fondo rojo", "Figuras jugando con fuego", "Signos rítmicos". Por sus enunciados se apreciaba el mismo programa plástico de Alberto Sánchez, la misma exaltación poéticas del paisaje y elementos del mismo. Para que no queden posibles dudas, escribe Palencia unos textos explicativos de sus objetivos estéticos:

TODO GRAN ARTE REFLEJA EL ESPIRITU DE SU EPOCA Y CREA LAS IMAGENES NUEVAS DEL PENSAMIENTO.

(291) "B. PALENCIA". Los nuevos artistas españoles, - Ed. Plutarco, 1932.

Quisiera decir a todos aquellos espíritus a quienes les interesa la ciencia de la plástica, cosas inasospechadas.

Nadie mejor que el autor puede saber el verdadero secreto de lo que ejecuta. Lo que me propongo en estas pinturas de ritmo misterioso, es recoger algo esencial del espíritu español, en formas sencillas, llenas de sensibilidad e invención. El procedimiento para dar vida a mis pinturas o dibujos, es creado al mismo tiempo que las concepciones poéticas del pensamiento.

La anatomía exacta de mi obra, es tan esencial a ella que, sin aquélla no podría ser perfecta - su armonía, como una buena música o una buena arquitectura. En todo lo que ejecuto quiero que se vea el material y mis manos; mis manos, haciendo y dando expresión a ese material, para que con él tengan más fuerza las construcciones sensibles de lo plástico en el espíritu de mi obra.

La materia, es una de las cosas que más me interesa destacar, porque en ella hay una poesía con la que, a veces el cuadro o dibujo se hace másondo y atractivo por su belleza misma. Pero esto, es un pe-

ligro si no se tiene conciencia exacta de lo que se hace; la materia ha de ir animada de las concepciones poéticas que el pintor necesita. Muchas veces es lo - que nos empuja a ser más arriesgados, descubriéndonos secretos tan sorprendentes, que, hay que ser muy firme, muy puro, para no quedar magnetizado.

A toda persona sensible que llegue a mi obra, quiero que se le despierten y trabajen sus sentidos; que vivan en ella, las sensaciones de los tactos infinitos de las cosas, que están recogidas por mis manos, que sienten la necesidad de tocarlo todo, para recoger su vida íntima, y llevarla al cuadro, al dibujo...

EL SONIDO, LOS OLORES, LOS TACTOS, EL VIENTO.

Estos cuatro poderosos elementos despiertan - el sentido de mi existencia plástica.

Por ello hago pintura de sentidos y nunca de ojos; las realidades de los ojos se repiten mucho; el espíritu jamás ve igual dos veces. El forma y transforma constantemente los paisajes en múltiples fisonomías. Cada minuto es una naturaleza distinta, en situaciones geográficas movibles; un objeto puede estar junto a un

río al mismo tiempo que en la luna. Depende, del senti
do del pensamiento poético de la persona con faculta-
des de creación. ¡Qué nueva maravilla es hacer plásti-
ca de lo que no se ofrece a los ojos y sí al espíritu!
En mi obra hay sutilezas, que jamás podrá desentrañar
aquel que no tenga secretos en el corazón. El martín
pescador, traza curvas con sus alas en las superficies
aceradas de los ríos; dibuja una nueva fisonomía de -
los alacranes y las hormigas, respetando en la natura-
leza, al mismo tiempo, todo lo que no es plástico, lo
que no pertenece a su mundo. Muy pocos posean el se-
creto de los redondeles lineales y luminosos de la -
pintura. Ellos, los otros, están fuera, se han queda-
do en el cementerio de lo artístico; en lo que son, -
en lo que sienten, en lo que serán siempre.

JUGAR A LA POESIA.

Yo juego a la poesía porque es el juego más peligroso, el que no admite trampas ni razones, el que no se deja coger. Hay que jugar en profundidad, arriesgándolo todo, hasta la vida, para entrar en la categoría de los ritmos plásticos del espacio poético del juego, hacer pintura sin trampa, sin imitar lo falso de los ojos, sin acercarse a la carcajada de la muerte vigilante del hombre que no está seguro de su camino. Jugar al juego de la poesía es ver a los astros su perfecta anatomía, conocer las proporciones exactas de los paisajes del sentimiento plástico de los espacios; andar por los caminos del sueño, tocando todo, pisando todo, sin pesadeces del cuerpo ni verdades de los ojos, sino jugando con la inteligencia y el corazón, libres, para entrar más dentro del espíritu de las cosas, sacándole su verdad plástica al sueño.

BENJAMIN PALENCIA

Diciembre, 1931.

Surrealistas son también las pinturas presentadas en el Salón de Otoño de Madrid, 1933, (292) todas ellas reviven elementos del campo: orogénicos, - silvestres y campesinos.

(292) Las fuentes que informan sobre estas pinturas son: la Revista "Gaceta de Arte", Tenerife, - 1933, nº 21. El libro de ABEL BONNARD. "Benjamin Palencia", Madrid 1948 (reproduce un óleo de 1933, "Naturaleza ibérica" con exaltación de la lejanía.) De la Colección Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura, el nº 44 dedicado a los "Dibujos de B. Palencia". Cuadernos de Arte; Ibérico - europea de ediciones, 1975 con texto de Francisco Garfias recoge sus dibujos - de los años 30.

El Catálogo hecho por la Galería Theo, con motivo de su exposición de dibujos de 1920 a 1967, - (exposición que duró del 6 de nov. a 2 dic. - 1967) Reproduce un paisaje rural del 1.932.

Catálogo de galería Multitud, Madrid 1.974, por exposición colectiva "Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936", y Catálogo de la misma galería "Surrealismo en España", Madrid, 1975, donde figuran dos espléndidos dibujos surrealistas - de Palencia del año 1932.

Dan a conocer su opinión crítica a la obra de Palencia los artículos de ABRIL, MANUEL "Artistas de Hoy". Blanco y Negro, Madrid, 30 noviembre - 1.930. BERGAMIN JOSE: "Conferencias", "El Sol" Madrid 14 mayo 1932. AZCOAGA, ENRIQUE: "Benjamin Palencia en París". Luz, Madrid, 8 diciembre 1933.

DELAGILLE, PIERRE: "Un peintre espagnol", Les Beaux - Arts, Paris 26 mayo 1934, y GERARD, - ROBERT: "Les peintres de L'Espagne". Paris 1937.

De estos años 30, en los que Palencia fue miembro del grupo constructivo corresponden unas extrañas esculturas de vegetales o formas naturales, bulbosas, como esta que presentamos en la (Ílm. 160) y que se fecha en 1929, a las que el propio pintor - ha reconocido obras de carácter experimental y que - sin duda son buenos exponentes de formas inventadas por medio de elementos vegetales, tratadas en esquemática.

Esta inquietud por las formas del paisaje le lleva a revivir la Escuela de Vallecas - ya estudiada al tratar de Alberto - en 1941, tal vez ahora con verdadero espíritu de "escuela" de pintura - (293) jóvenes pintores que inician su plástica: Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo... se agrupan en torno a Benjamín Palencia y en Vallecas al pie - del Cerro de Artesa establecen su campamento. De esta pintura, testimonio de los paisajes de España, admiramos su interpretación personal y vibrante luz.

(293) Interesantes estudios de su pintura son los libros de FARALDO, RAMÓN D.: "Benjamín Palencia", Galerías Layetanas. Barcelona, 1949, y en Colección Artistas españoles contemporáneos. Madrid, 1972 y el de PLANELLES, JOSÉ: "Benjamín Palencia y nosotros". Alicante 1963, Así como los artículos de FRANCES, JOSÉ: "Benjamín Palencia", "Domingo" Madrid, 27 marzo 1944, y de FONTES, LUIS: "Palencia". Madrid 7 enero - 1943.

EUDALDO SERRA GUELL. Nace en Barcelona en 1911 fue uno de los grandes escultores inventores de España desde 1933 a 1935, poseedor de gran fuerza inventiva. Los datos de su vida y su obra han sido proporcionados por el escultor en persona. (294) Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes y Oficios Artísticos de Barcelona con el profesor Angel Ferrant. En 1931 visitó Europa y en 1.933 celebra su primera exposición de escultura, ésta es una fecha de inicio escultórico a partir del cual, Serra trabajó esculturas surrealistas, objetos inventados, creaciones que expuso en 1935 en las Galeries d'art Catalonia (del 27 al 30 de marzo - 1935 (295), exposición de arte abstracto o surrealista promovida por ADLAN, y que compartió con los escultores Jaime Sanz y Ramón Marínello, Las esculturas -

(294) También se puede consultar la breve biografía realizada por TEIXIDOR, JOAN, publicada en "Cuadernos de Arte". Ha sido estudiado también por Carlos Arean, Ciriot y Gaya Luño. Ver bibliografía sobre el arte de vanguardia español.

(295) Referencia en el Catálogo de la exposición hecho por ADLAN titulado: "Presentación de tres escultores: Ramón Marínello, Jaime Sanz, Eudald Serra". Reproducida la portada en "Cuadernos de Arquitectura" nº 79, Barcelona.

que presentó Serra (Láms. 161 a 167), de cuidadas estructuras, empleando madera, piedra o gres, alcanzaron un gran éxito.

Serra al igual que Angel Ferrant y Alberto abre un largo sendero para la escultura abstracta, - tendencia que el propio Serra va a cultivar con intensidad en años posteriores.

El crítico Casanyes al comentar la obra de Serra presentada en la exposición de 1935, escribe - "que nos sugiere algo indefinible, a la vez supersticioso y carnavalesco, mas siempre ingenuo y popular", "Lo que más distingue la obra de Serra, de la de sus compañeros, es su singularísima disposición para las combinaciones más sorprendentes e inesperadas en el espacio planimétrico".

Refiriéndose a la escultura de Jaime Sans, dice el mismo crítico: "Jaime Sans nos muestra su fantasía espacial", y con respecto a la de Ramón Marínello: "manifiesta una sorprendente capacidad de sentir y ordenar el espacio en su totalidad"... (Láms. 169, 170). Sin embargo reconoce que estos tres nuevos escultores del 35 tienen como carácter estilístico común una predilección declarada por formas orgánicas,

que sugieren una desbordante vitalidad. (296)

El surrealismo en Eudaldo Serra supuso una - gran experiencia plástica creadora, en el desarrollo de un arte. Después de su triunfal exposición sale - para Extremo Oriente, fija su residencia en Japón, - continuando su labor escultórica y se inicia en la - cerámica. Allí construye otra escultura surrealista - de 1939, que presentamos en la (Lám. 168). Durante la ocupación trabajó como escultor en la 24 th. Division Osaka Central School de los Estados Unidos. En 1947 - visita la isla de Hokkaido, modela varias cabezas de "Ainu". Interesado por la Etnología y Antropología - modela varias cabezas de japoneses y coreanos. En - 1948 regresa a España via Estados Unidos donde permanece un mes, fijando su residencia en Barcelona. Celebra varias exposiciones individuales, y toma parte en otras colectivas y certámenes nacionales e internacionales. Posee varios premios: Barcelona, Madrid, Palma de Mallorca, Kobe (Japón), Alejandría. Durante varios años es profesor de escultura en la Escuela -

(296) MARINELLO Y SANS, expusieron al año siguiente esculturas en la primera exposición del grupo Logico Fobista, mayo de 1936, en Galerías Catalonia, promovida por ADLAN.

de Bellas Artes, Artes y Oficios y Escuela Massana de Barcelona, viaja por Europa, forma parte de tres expediciones a Marruecos organizadas por el Museo Etnológico de Barcelona donde modela varias cabezas y recoge material etnológico. En 1957, comisionado por el mismo Museo de Barcelona organiza una expedición mixta al Japón, de regreso visita el Sur-Este de Asia, - India y Nepal. En 1959 recorre el Japón, Tailandia, India y Turquía. En 1960 y por tercera vez en Nepal - modela cabezas (tibetano, Gurka, niwari y sherpa).

En 1961 vuelve al Japón comisionado por el Museo Etnológico y Joaquín Folch Girona a partir de - 1962 colabora intensamente con su compañero Alberto Folch Rusiñol realizando viajes por Costa de Marfil, Alto Volta y Mali en África. Afghanistan, Pakistán, - India, Ceilán, Birmania, Tailandia, Filipinas, Corea en Asia. Australia, Estados Unidos, México, Nicaragua, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador y Perú en América.

Nuevos viajes en 1976, junto con los anteriores le han permitido obtener abundante material - etnográfico. La prolongación de los viajes le obligaron a abandonar el profesorado ocupándose sólo a la escultura durante los doce últimos años, colaborando

con Alberto Folch Rusiñol en organizar la colección - particular que lleva el mismo nombre, y documentando las piezas del Museo Etnológico de Barcelona.

Por lo dicho se demuestra que desde sus - composiciones surrealistas Eudaldo Serra se ve atraído por un gusto etnológico obtenido en sus constantes desplazamientos por los continentes.

Desde el año 1951, Eudaldo Serra se entrega a una abstracción metálica. De estructuras pensadas y monumentales, plenamente desarrolladas en 1957 y años posteriores, trabajadas en hierro y hormigón. Son formas picudas, que guardan el espacio en su interior, - por abundantes vacíos, que confieren movimiento al volumen, y subrayan el origen de las cosas. Profundidad que se aprecia en Serra, desde sus comienzos surrealistas hasta el periodo más abstracto. Preocupado por la materia que utiliza y sirviéndose de materiales distintos -que pulimenta con esmero en 1.934- las esculturas de Eudaldo Serra entroncan con las - formas plásticas de Angel Ferrant.

LEANDRO CRISTÓFOL PERAITA

De la misma generación que Serra, nace en Os de Balaguer en 1908, de padres agricultores, a los catorce años se traslada a Lérida donde aprende el oficio de carpintero, ebanista y tallista; en esta ciudad estudió dibujo y algo de pintura y escultura, completando su formación en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Desde muy joven demostró un gran entusiasmo por la escultura, creando en 1933 formas surrealistas como son: "Navegación concéntrica", "Del aire al aire", "Construcción lírica" de 1934.

Cristófol mantuvo contacto con ADLÁN exponiendo en Barcelona en el Grupo Lógico-fobista en 1936, en las Galerías Catalunya. Presentó esculturas de combinaciones ingeniosas, como es la composición de una tira de alambre curva combinada con un cilindro titulada "Monument" 1935 (lám. 172), o bien empleando la esfera en "Nit de Lluna" 1935, (lám 171) Otras obras expuestas fueron: "Peix damunt la platja", 1935, "L'Aureola Astral i impassible està a punt de sortir", 1935, "Finestra", 1935. (297)

(297).- El libro de VILADOT, GUILLERMO: "Leandre Cristófol", Lérida 1ª edición 1964, presenta las fotografías de sus esculturas hasta 1936. Posteriormente se han publicado en Lérida los estudios de: CORNEJO MATEOS Y VILADOMAT: "Cristófol. Obra realizada entre 1962-1965", 1967 y de SOLÍS VILA, VIOLA CAMON y VILADOT: "Cristófol, esforç i cultiu vocacional" 1968.

Con estas esculturas y otras: "Monumento vital" 1935, "Dimension contemplada" 1936, formó parte de la Exposición Internacional del Surrealismo en París y en Tokio, 1938 (lám. 173).

A su regreso a España intervino en otras exposiciones colectivas en Barcelona y Lérida, así en 1950 figuró en el III Salón de Octubre de Barcelona.

La invención ha presidido siempre su escultura - rasgo que se aprecia también en sus relieves escultóricos.

EDUARDO GREGORIO

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, 1904, llega a la no imitación años más tarde que los escultores anteriormente citados. Trabajó en Cataluña desde 1945. A pesar de que sus formas inventadas no se ajustan a las fechas que estudiamos, la valía plástica de este escultor obliga a mencionarlo. Sus estructuras llenas de espiritualidad aluden a Brancusi, sus formas cargadas de poesía y sus líneas grabadas, huellas de un primitivismo aluden a la estética de Alberto. Son líneas que recuerdan a los totem, a los que llega a través del arte negro. La influencia de la escultura negra se hace patente en sus ébanos tallados antes de 1950.

Gregorio ha conseguido su fama de escultor lleno de inventiva por su escultura "Angel", 1950 (lám. 174) expuesta en la 3ª Bienal Hispanoamericana (298) de superficies muy pulidas, que aligeran el volumen, con una oquedad insinuada.

-
- (298).-GIRLOT, JUAN EDUARDO: "La escultura del siglo XX" Ed. Omega, Barcelona 1956.
CAMPOY MANUEL: "Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo", Ibérico Europea de Ediciones 1973.
AREAN CARLOS: "La escultura actual en España" Publicaciones Españolas, Madrid 1971.

CARLOS FERREIRA

Natural de Valdemoro, Madrid en 1914, creador de estructuras perfectas en técnica, cuya obra se nos antoja más surrealista que abstracta, consigue con sus figuraciones un sentido del espacio, cuidando el equilibrio de proporciones.

En ellas capta el esquema del origen de vida, a partir del ovoide; se sitúa Ferreira entre Angel Ferrant, Arp y Brancusi, por su preocupación por la esencia de las formas. Cronológicamente su obra marca la transición a la renovación madrileña de 1945, que continúa en la barcelonesa de 1948.

Pronto despierta en Ferreira el deseo de realizar esculturas, (299) con quince años aprueba el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero al trasladarse su familia a La Coruña 1931 le obliga según sus palabras "a desligarse del ambiente artístico en que se había centrado".

Un nuevo desplazamiento a Toledo y por fin el afinamiento definitivo en Madrid en 1934. Todos estos tras-

(299).- Excelente monografía que incluye análisis de la obra y biografía del escultor por Azcoaga "La obra en marcha de Carlos Ferreira". Ediciones Alfaguara. (1972)

lados geográficos y más tarde el estallido de la guerra civil, impiden a Ferreira la creación escultórica.

Al terminar la guerra, comienzan los años de lucha del escultor, participa en el XVII Salón de Otoño en 1943 es su primera exposición, la segunda en el XVIII Salón de Otoño al año siguiente.

Es en 1945, al inaugurarse la "Galería Bucholz", cuando Ferreira llamó la atención a la crítica. "Para mí - dice Ferreira- la exposición que tuvo en mi proceso más importancia fue la que en 1951 realizó Bucholz, con el título de "Ferrant Ferreira, Oteiza y Serra" en su galería de Madrid, así como en las "Galerías Layetanas" de Barcelona y en las "Galerías Estudio" bilbainas. Estas tres muestras fueron dentro del ambiente deslavazado en que se movía aún en España la escultura de la posguerra, el aldabonazo que despertó la conciencia de un nuevo renacer y animó a un grupo de jóvenes en provincias, sobre todo en Barcelona y Bilbao, a intentar la nueva aventura plástica" "La opinión, en general, lo consideró como un atentado al concepto burgués de la sociedad española de aquellos años".

"Tengo la satisfacción de poder decir que de aquellas exposiciones donde fui tachado como el más extremista de los escultores nuevos, salió el germen que -

había de revitalizar la escultura española actual".

Aunque las diversas circunstancias de la vida de Ferreira retrasaron las esculturas del artista, entre 1950-1955, acentuó lo biomórfico y la pureza formal en sus obras. (Lám. 175,176,177)

Vigoroso escultor, mundo de símbolos y de intrínsecas figuraciones, esquematiza su obra a la que desnuda de todo tipo de decoración, siendo un aspecto singular del escultor, su monumentalidad. Todos los grandes críticos de la escultura española contemporánea, han incluido en sus estudios generales de la misma el análisis de la obra de Ferreira: Aguilar Cerni, Azean, Cirlet, Gaya Nuño, Guillot. (300)

(300).- Los títulos de dichos estudios se pueden consultar en la bibliografía, de la vanguardia española.

3476a

X

EL ARTE NUEVO Y EL MEDIO SOCIAL

La tendencia a examinar las relaciones entre el arte y el medio social e histórico en que ésta nace (sur - gida por Taine a comienzos del siglo) se mantiene hoy - muy viva, apoyándose en ella toda una sociología. Desde el punto de vista sociológico, el arte penetra en la vida y se universaliza, interesando a este respecto la actitud del público ante el arte contemporáneo. La importancia del estudio de Ortega se nos antoja doble, por - cuanto supone un análisis de la situación artística en la España de los años 25, la dirección de una minoría de artistas con nueva sensibilidad y una constatación de - la oposición de la masa a esa minoría, que obliga a los nuevos artistas a un repliegue sobre sí mismos, para protegerse de la voluntad de imposición de criterios y gustos de la masa a toda la sociedad. Sociológicamente, piensa Ortega, cualquier obra produce un curioso efecto, una minoría de personas le son favorables, otra mayoritaria le es hostil. El arte nuevo va dirigido a una minoría especialmente dotada. Ahora bien, el hecho de que el arte - contemporáneo sea menos accesible a las masas, no puede llevarnos a definirlo como "arte deshumanizado", sino que es el nuevo lenguaje expresivo que no se ajusta a los moldes conocidos de tradición. Uscatescu (301) propone anali -

(301).- "Arte y sociedad del s. XX" en "Cuadernos Hispanoamericanos" 1968, nº 224-225.

zar hasta qué punto el arte contemporáneo se convierte en vehículo cultural de cara a las masas populares.

Para Hauser la Historia del Arte no dispone de un método de investigación unitario, aplicable a todos los problemas. La historia del Arte trata de realizar la conexión histórica y después trata de insertar las obras singulares en la historia evolutiva de un estilo. En una Historia del Arte con pretensiones de ciencia -dice Hauser- (302), los hechos deben preceder a todo juicio estilístico y a toda construcción formal. Y si es cierto que la esencia del arte no puede entenderse por medios sociológicos, no quiere decir que sean inútiles para el arte, puesto que el arte es producto de efectos sociales. A partir de Winckelmann todo historiador de arte se ha esforzado por realizar una síntesis de los hechos, viendo en el arte el reflejo de - la evolución espiritual de la 'época.

Siendo las ideas filosóficas materia prima para el arte así como las reacciones psicológicas o sociológicas medio para explicar los cambios de estilo. Burckhardt por

(302).- HAUSER: " Introducción a la Historia del Arte." 1973.

ejemplo se distingue por esta visión de conjunto. (303)

Ha llegado el momento de indagar acerca del por qué de tanta movilidad creadora, innovadora. No cabe duda que intervienen en este despliegue de acción, factores ideológicos y de estilo, a los que nos hemos referido, pero podríamos subrayar la energía y el movimiento que están en el ambiente, no solo en época de guerras, sino en años intermedios. Descarto la opinión de Bozal (304) quién explica los cambios de estilo como consecuencia de la saturación de mercado, juicio valedero en todo caso para años más recientes y sólo para pseudoartistas imitadores de los grandes y por consiguiente nunca creadores de ningún "Estilo". Este determinismo económico en extremo radical, por cuanto contiene de materialismo, aún admitiéndolo, no puede cumplirse en años de conflictos sociales y espirituales. No creo que el artista de la primera mitad de siglo produjese pensando en la venta tanto como en sus hallazgos profundos de la verdad artística. Son inquietudes no económicas pero

(303).- BURCKARDT, JACOBO fue el primer historiador que apartándose de la narración histórica, supo destacar los caracteres esenciales de época: "Die Kultur der Renaissance in Italien" (1860). Traducida por Ramón de la Serna y Espina, B. Aires 1942, seguida de las ediciones en 1944 y 1952.

(304).- "Arte de vanguardia". Madrid. 1970.

si renovadoras de formas y psicológicas las que bullen en la conciencia de los artistas. Por otra parte ¿estas revoluciones artísticas, cómo eran acogidas por el público?. En términos generales con indiferencia por su propia incompreensión. (305) El público no entendía, solo una minoría, el arte de no imitación, cualquier expresión nueva era siempre "oubismo". Minoritaria fue la fama en España de la doble investigación de dos grandes creadores en el momento crítico de nuestra renovación escultórica, Alberto y Ferrant. Dado que la burguesía es la clase capaz de adquirir y la de Madrid poco propensa a la vanguardia, dudo que acudiese a los "mercados" de arte nuevo, o al menos con fines de compra. En cualquier caso, esta comunicación directa de la obra de arte con el público (a través de exposiciones nacionales, salones y galerías) no se realizaría en todos los países con la misma intensidad, sólo tenemos que pensar las diferencias de "moral colectiva artística" de París con respecto a Moscú o Madrid por los mismos años, por ejemplo en el período de entreguerras.

Distinto ocurre a partir de los años 50, la apertura de obras de arte al público es mucho más amplia con rela -

(305).- Hacia los años 20, el "Salón de Artistas Franceses" se llenaba de pintura decimonónica todavía, y la Escuela de Bellas Artes continuaba casi su enseñanza tradicional.

ción a los años anteriores. Multitud de galerías sirven de intermediarias y transmisoras de la cultura contemporánea (conferencias, cine, edición de libros y revistas). Al aumentar los medios de divulgación la burguesía se interesa más por el arte nuevo. Distinto problema es el de si el comprador valora la obra de arte como tal, o se reduce a hacer una inversión monetaria.

El tema de las relaciones entre los artistas que producen y los que hacen la demanda ha sido varias veces estudiado. Concretamente el libro de Cirici (306) abarca todas las épocas de la historia. Ahora bien esta relación en la época actual resulta distinta por las condiciones en que se produce, en las que imperan las técnicas industriales y por no responder el arte contemporáneo a los intereses de la mayoría. Hacia esta cuestión (que ha suscitado diversas opiniones), concretamente acerca de las relaciones existentes entre el arte y las actividades técnicas, ha dirigido Franco Castel sus trabajos; para él, el arte es una de las funciones permanentes del hombre y que debe ser estudiado por sí misma. No adopta el punto de vista de quienes piensan que el arte es el reflejo de las formas de vida y de acción de una sociedad, aunque no niega su relación con

(306).- ALEXANDRE CIRICI: "Art i societat". Barcelona. 1964.

otras actividades. En realidad desarrolla las investigaciones sobre la relación entre arte y civilización, que permiten comprobar como el arte está condicionado al medio y como condiciona a su vez el medio. Se aproxima a una visión histórica-social, dejando de lado el concepto político.(307)

Hans Sedlmayr en su conferencia sobre "El arte y el mundo moderno" hace la siguiente pregunta: "¿Cómo actúan las nuevas circunstancias mundiales sobre el arte?" ¿Qué misión tiene el arte?". Sedlmayr considera imprescindible conocer en primer lugar la situación histórica general. Observa cómo a partir de la segunda mitad de siglo la fuerza expansiva de la técnica y el desarrollo científico de la industria, han permitido a la humanidad dar un gran avance a la cultura, paralela en importancia a la cultura Neolítica, y en ambas el cambio moral y espiritual ha sido total.

No obstante su visión de la técnica es pesimista (308) como causa en un futuro de la ruina del hombre. No cabe duda que la situación histórica moderna presenta -

(307).- P. FRANCASTEL: "Art et technique aux XIX et XX siècles". París 1956. Trad al español. Valencia 1961.

(308).- HANS SEDLMAYR: "El arte en la era técnica". Conferencia en el ciclo "El hombre y la sociedad de masas". Madrid 1960. Ateneo.

doble interés. Por un lado el predominio del sistema industrial y desarrollo científico-técnico, que modifican las condiciones sociales, influyendo sobre el arte; y en segundo lugar el desarrollo de la autonomía del hombre, que desplaza a la fe religiosa, autonomía que repercute en el arte. Estas repercusiones sobre el arte se observan en la aceptación de la máquina por el artista y en la huida del arte hacia lo irracional. Mumford Lewis en: "Asimilación de la Máquina" (309) analiza el uso de la máquina, por primera vez en la historia del arte, como un objeto estético, liberándose de la estética romántica. Como objeto estético realizó Alberto su "Máquina", y los constructivistas sus construcciones.

Moreno Galván llega a la conclusión siguiente: "Lo que promueve los cambios de estructura de la sociedad y de la historia". (310)

El prestigioso crítico inglés Herbert Read (311) concede al arte relaciones con la política, la religión y demás actividades humanas que ayudan al progreso de la

(309).- Revista de Occidente, Octubre 1935, nº 148

(310).- MORENO GALVÁN: "Autoocrítica de arte". Madrid. 1965

(311).- HERBERT READ: "Art and society" London 1936.
Trad. Manuel Carbonell, Barcelona 1970.

cultura, sin embargo Read ve en el arte una "actividad autónoma". En "El significado del Arte" (312) sostiene que "el arte es algo más significativo que la economía o la filosofía". Y añade: "el artista depende de la comunidad, toma su tiempo, su tono, su intensidad, de la sociedad de la cual es miembro. Pero el carácter individual de la obra del artista depende de algo más: depende de una resuelta voluntad que es el reflejo de la personalidad del artista, y no hay arte significativo sin esta acción de voluntad creadora". "El verdadero artista dice Read, es indiferente al material o a las condiciones que se le imponen. Acepta cualquier condición, siempre que exprese su voluntad de hacer". Esta voluntad creadora está claro que utiliza el medio ambiente, o bien se hace eco del mismo en una mínima parte, sobreponiéndose al medio y al gusto de la masa en su íntima esencia.

Posteriormente amplía estas ideas: (313) "el objeto del arte no es el de existir por sí mismo...., o el de ser utilizado para propaganda, ni mucho menos el de em -

(312).- Editado en B. Aires, 1954

(313).- HERBERT READ: "Icon and Idea" 1955
"The origins of form in art", 1965

bellecer la vida o descubrir formas de placer o producir productos, para el mercado. El artista es un órgano sagrado a través del cual alienta el espíritu de su tiempo, su patria y sociedad; es un hombre que transmite hasta donde le es posible, toda una experiencia humana, todo un mundo".

En este punto se plantea un problema: si el arte del XX es subjetivo pues se crea en la interioridad del artista y además va contra la realidad de la que huye (especialmente arte abstracto y surrealismo) quiere esto decir ¿Qué el artista no se siente unido a la sociedad y lo que transmite a la misma será un mundo íntimo individual?. ¿Cómo puede realizarse esta vinculación o relación del arte con la sociedad, entre dos mundos sin puntos de diálogo en común?. A mi juicio el proceso se realiza de la siguiente forma: el artista por su sensibilidad se introyecta el espíritu de la nación donde se halla y de la que forma parte integrante; vive los hechos históricos y los problemas que de ellos derivan, produciéndose una reacción de repulsa que le obliga a encerrarse en sí mismo, trascendiendo la realidad interiorizada, en este momento engendra intelectualmente una nueva idea que expresará en una plástica formal y que devolverá a la sociedad, enriqueciendo su cultura.

La aprehensión de estos hechos históricos va a dar contenido a una pintura de "crítica social", que en Alemania encabeza Grosz en el primer tercio de siglo, a quien dedica la Gaceta Literaria dos artículos.(314) Grosz vivió en un clima de resentimiento y él mismo siente rencor contra el orden social instituido (ejército, clero, burguesía....) cuando confiesa con serenidad:"tomando mis resentimientos por experiencias se creía profundamente revolucionario". La pintura "social" de los años 30, se aparta de los "ismos" contemporáneos, abandona problemas de estilo y se entrega de lleno a la situación social de la época. Este tipo de pintura adquiere protección oficial en Rusia unida al régimen soviético.

Sus precedentes hay que buscarlos en el holandés Van Gogh, Toulouse Lautrec, hasta llegar a Grosz. Grosz pinta atacando los defectos del capitalismo. Participa en esta denuncia social, Alberto con sus dibujos políticos. Kolwitz presenta el hambre de la humanidad, Dix, Otto ridiculiza y deforma los personajes. En España el crítico Francisco Mateos escribe un artículo en 1931 que titu-

(314).- "Arte social", de Domingo López Torres, nº 1, Feb. 1932.

"Movimientos simples en la estética actual".
Westerdhal, 1 marzo, 1932, nº 2.

la "Los socialistas y el arte". En el cual comenta el futuro advenimiento del poder socialista, del que espera y con él la vanguardia española, la revolución espiritual estética, a la par que política y social (315). También por la misma fecha, José Díaz Hernández escribe sobre la pintura de los años 30, a la que considera reflejo de las cualidades de la sociedad o la naturaleza en relación con la sensibilidad del mundo moderno.(316)

Concluyendo, todo nos conduce a considerar caduco el concepto "del arte por el arte", aunque debemos dejar bien claro que una cosa es arte social y otra arte político (es decir sometido a una ideología política, - constriñendo la espontaneidad creativa).

Valeriano Bozal gusta de analizar el aspecto socio-económico de las obras de arte en la actualidad. Dice así: "en una sociedad capitalista los productos culturales y artísticos son mercancías que alcanzan un determinado precio en el mercado y poseen un concreto valor de cambio". (317)

(315).- Periódico "La Tierra", 2 julio 1931

(316).- Rev. "Nueva España". Artículo titulado "Formas plásticas y formas sociales". Enero 1931, nº 29.

(317).- "Cultura y capitalismo". Madrid 1972.

Apreciación que si bien se observu en el momento presente, consecuencia de la intervención de la industria en la cultura, no deja de tener un tinte de excesiva determinación. Por desgracia esta sociedad se encarga de poner precio a todo, y por tanto también lo hace con la obra de arte, favorecida por la actuación libre del artista, pero por encima de esta fiebre del Xl, la obra de arte sigue teniendo valor cualitativo - para una minoría sensible al arte puro.

Hoy en día la galería es el organismo que sirve de enlace entre el artista y el comprador. Este comprador con potencial económico para adquirir, lo hace como inversión de capital en una obra cotizada, lo mismo que - si inviertese en solares, acciones bancarias o negocios. La formación cultural de la masa actual es la misma que cuando Ortega escribió "La deshumanización del arte" en 1925, pues no podemos olvidar que la trayectoria del arte nuevo español quedó paralizada con la guerra civil, y con ella su conocimiento para las nuevas promociones.

Sólo entrados los años 50 comienza a afianzarse de nuevo. Si pensamos también que nuestra vanguardia de preguerra vivía para una minoría intelectual, luchando contra la oposición de la burguesía española no nos debe ex-

trañar la existencia todavía, de una ausencia de gusto por lo nuevo. A pesar de que los medios de comunicación actuales (prensa, revistas especializadas, televisión) y los organismos oficiales de Bellas Artes se entreguen como nunca a la difusión del arte abstractos de nuestros días y de los ismos europeos desde el cubismo, y a pesar de que esa "minoría intelectual" haya aumentado en número y empiece a conocer y admirar a un Gris, una Maruja Mallo o un Kokoschka, dichos intelectuales siguen siendo escasos respecto a la masa triplicada de españoles y por supuesto no pueden comprar.

360 h.

XI

OBRAS CATALOGADAS

1.- LA OBRA COMPLETA DE ALBERTO SANCHEZ

PROBLEMAS DE LOCALIZACION

Casi la totalidad de su obra se encuentra en España por el constante afán de su familia y la colaboración del Ministerio de Cultura de la U.R.S.S., Gracias a ellos, esculturas y pinturas realizadas en Moscú (así como algunos dibujos de su etapa española) han sido trasladados a nuestro país. Poco queda en el extranjero: colecciones - privadas y las obras que posee el Museo Pushkin de Bellas Artes en Moscú.

No ha sido la obra de Alberto en Rusia la que ha planteado problemas de localización, sino su labor efectuada durante su permanencia en España. En busca de su obra española hemos topado con un silencio consecuencia de la guerra civil, de tal forma que ni el Pabellón Carlos III, hoy sólo para botánicos, ni los ficheros del Ateneo en la actualidad recogen ni una sola de las numerosas exposiciones - efectuadas en dichos lugares antes de la guerra, sobre todo en el Ateneo donde Alberto expuso en cuatro ocasiones. Por otra parte desaparecidas las secretarías del Salón de Otoño del Retiro, que entonces se hallaban en la avenida Pi y Margall, 18 y las del Salón de Artistas Ibéricos en la calle Torrijos, 13 se dificulta nuestra labor de rescate.

Dicho silencio se extiende hasta el Patrimonio Artístico Nacional, por la imposibilidad de encontrar allí sus papeles personales y dibujos.

Las indagaciones en el Museo Municipal de Madrid, Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro en Barcelona, Museo del Teatro en Madrid, Archivo Biblioteca Municipal de Valencia y consultas a otros Museos han sido infructuosas.

No obstante ha compensado el esfuerzo, los hallazgos del telón original que realizó Alberto para el ballet presentado por la Argentinita, "La Romería de los Cornudos", propiedad de Pilar López, en Madrid, y la escultura del "Cid" en Toledo.

En total se han podido catalogar -de los años que estudiamos, por tanto de su etapa española- 39 esculturas de las cuales se conservan 12 esculturas originales más una copia de su "Figura", de estilo neocubista; se reparten preferentemente entre sus familiares, Toledo y Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Se conservan también numerosos dibujos y acuarelas, 7 decorados y el telón antes citado.

Esculturas no divulgadas y es posible que tampoco conocidas son las que presentamos en las (láminas 5,6,7, 8,15,16,48); así como los dibujos de las (láminas 17 a 22;

33, 36, 37, 39 a 42) Y ello ha sido posible por las fuentes coetáneas a Alberto que aluden en sus páginas a obras que fueron destruidas en el estudio del escultor durante la guerra. De todas ellas, (las existentes y perdidas) damos en este capítulo su referencia local y bibliográfica.

Damos los datos técnicos y formales que se refieren a las obras que aquí figuran; para mayor rigor hemos seguido las fuentes más fidedignas.

ESCUULTURAS: De 1918 a 1938

- 1 Campesina. 1920-23
Yeso, tamaño 68 cm. Colección Julián Sánchez, actualmente en la Exposición Permanente "Alberto". Madrid. Posiblemente expuesta en el Salón de Artistas Ibéricos 1925, en el Palacio de Exposiciones del Retiro.
Lám. 1
- 2 Carretero Vasco. 1920-23
Yeso, tamaño 51 cm, Colección Juan Sánchez, hoy figura en la Exposición Permanente "Alberto". Madrid. Expuesta en el Salón de Artistas Ibéricos 1925, da la referencia "El Heraldo de Madrid", jueves 28 mayo 1925 y el periódico "La Voz" 9 junio 1925 (2ª).
Lám. 3

- 3 Ciego de la bandurria. 1920-23
Yeso, tamaño 50 cm. Colección Juan Sánchez, al igual que las anteriores se encuentra en la Exposición Permanente "Alberto". Madrid.
Expuesta por la Sociedad de Artistas Ibericos 1925 en el Palacio de Exposiciones del Retiro. Referencia "El Heraldo de Madrid", jueves 28 mayo 1925, y "La Voz" 9 junio 1925 (2ª).
- 4 Duendecito. 1920-23
Colección Clara Sanja. Moscú.
Lám. 5
- 5 Figura. 1925-26. Original, posiblemente María de Padilla, propiedad de la Diputación de Toledo. Obra firmada, en yeso o escayola patinada en marrón oscuro, tamaño 70 a 80 cm. Realizada por conseguir una beca de la Diputación Provincial de Toledo, que duró los años 1926, 27 y 28 y que consiguió junto con el prestigioso pintor Guerrero Malagón.
- 6 Réplica, Colec. J. Caballero. Madrid. Lám. 8.
- 7 Figura.
Es una copia ampliación del original de 2 mts de altura, realizada por el escultor Tomás Déjar. Piedra negra de Toledo. Para situarla en la plazoleta

frente a San Juan de los Reyes o en su defecto en el barrio de Las Covachuelas, donde nació Alberto.
Lám. 7.

- 8 Bailarina. 1925-26
Cemento, tamaño 98 cm. Colección Julián Sánchez, expuesta en la sala "Alberto", Madrid.
Lám. 12

- 9 Maternidad. 1930-32
Piedra, tamaño 84 cm. Propiedad Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Escultura presentada en el Ateneo de Madrid en 1931, referencia "La Tierra", 10 diciembre 1931.

Lám. 13. Formaba parte de la "Máquina" monumento - realizado 1930 (El Museo de Arte Contemporáneo posee asimismo una copia en bronce). Fotografiada en el Catálogo. Madrid 1970. nº 28.

- 10 Maternidad.
Réplica, regalo de Alberto al Dr. Sánchez Arcas.
Madrid. Piedra gris.

- 11 Signo de mujer rural en un camino lloviendo. 1927-30
Técnica especialmente preparada por Alberto, con policromía. Colección Vda. de D. Fernando Lucasa.
Madrid.
Fotografiada en la Monografía de Luis Lucasa.

Expuesta en Copenhague 1932, nos da la noticia la revista "Arte", Madrid 1932, p.32.

Lám. 32.

12 El Oid

Material piedra novelada. Lleva firma. Tamaño 33 cms de largo peana y 39 cm de alto.

Se halla en Toledo, en el archivo provincial de la Diputación.

Presentada para la beca de la Diputación de Toledo.

Lám. 48.

13 Figura de Loro. 1917-19

Relieve de escayola, expresionista, 30 cm, tallada en Melilla, donde estuvo destinado en el regimiento mixto de ingenieros.

Se conserva en la casa de los señores de Hernáez, regalo de Petra Sánchez (según dato proporcionado por Socorro Robles Vizcaino).

De 1956 a 1962.

En este tiempo realizó Alberto un total de 44 esculturas (que hemos clasificado por el material utilizado).

MATERIAL TECNICA ESPECIAL

- 14 Fechadas entre 1949-1956:
 Autor de novelas policíacas.
- 15 Aventureros de la pluma.
 Ambas propiedad de su familia.
- 16 Pájaro de los recados.
 Colección E. Ellena, Chile.
 Tamaño 18 cm.
- Fechadas entre 1956-1958
- 17 Toros Ibéricos.
 Tamaño 45 cm.
 Propiedad de su familia.
- 18 Toro.
 Tamaño 28 cm.
 Propiedad de su familia.
- 19 La dama del pan de Riga.
 Tamaño 51 cm.
 Propiedad familiar.
 Lám. 61.
- 20 Fechadas desde 1956-1958
 Castellana con su paisaje.

Col. P. Neruda. Chile

- 21 Mujer castellana.
Boceto, 44 cm.
Propiedad familiar
Lám. 60.
- 22 La mujer de la estrella.
Tamaño 140 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 62.
- 23 Campesina bailando.
Tamaño 41 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 59
- 24 Pájaro bebiendo agua.
Tamaño 91,5 cm, Figuró en París, exposición
"Espagne" 1965.
Propiedad familiar. Existe un boceto 24 cm, del
mismo tema.
- 25 Mujer castellana.
Boceto. Tamaño 12 cm.
Propiedad familiar

26 Mujer castellana.
Tamaño 35 cms.
Propiedad familiar.

Fachadas desde 1958-1962.

27 Dragón chino.
Tamaño 60 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 66.

28 Mujer en verde
Tamaño 69 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 63.

29 Maternidad
Tamaño 84 cm.
Propiedad familiar
Lám. 64.

- 30 Escultura popular rusa.
Tamaño 100 cm.
Propiedad Museo Pushkis. Moscú.
Lám. 58.
- 31 Toro
Tamaño 92 cm. Figuró en París, exposición
"Espagne".
1965.

Propiedad familiar.
Lám. 67.
- 32 Fuente con piedra
Tamaño 140 cm.
Propiedad familiar .
Lám. 65.

BRONCES.

Fachadas desde 1956-1958

- 33 Campesina bailando.
Boceto, 12 cm.
Col. L. Royo. Moscú.

- 34 Mujer castellana.
Tamaño 68 cm.
Propiedad familiar.

MATERIAL CHAPA DE HIERRO

- 35 Minerva de los Andes. Modelado en pasta y
madera recubierto de chapa metálica.

Tamaño 81 cm.
Fachada entre 1956-1958
Comprada por el Museo de Arte Contemporáneo
de Madrid.
Lám. 71.

Fechadas entre 1958-1962.

- 36 Mujer castellana
Tamaño 82 cm.
Propiedad Museo Pushkin. Moscú.
Lám. 69.
- 37 Mujer castellana. Chapa de hierro y madera policromada.
Tamaño 87 cm.
Comprada por el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- 38 Mujer con un cuervo
Tamaño 75 cm.
Propiedad Museo Pushkin. Moscú.
Lám. 70.
- 39 Toro.
Tamaño 88 cm.
Propiedad Museo Pushkin. Moscú.
Lám. 72.
- 40 Torero.
Tamaño 71 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 68

41 Escultura para el 8 de marzo.

Tamaño 61 cm.

Propiedad de su familia.

MATERIAL MADERA.-

42 Fachadas entre 1956-1958

Poste de señales en el río Belaya.

Tamaño 93 cm.

Propiedad familiar

43 Perdiz del Cáucaso.

Tamaño 44 cm.

Propiedad familiar.

Fachadas entre 1958-1962.-

44 Mujer castellana

Tamaño 52 cm.

Propiedad familiar

Lám. 73.

45 Mujer con una bandera.

Tamaño 117 cm.

Propiedad familiar. Lám. 74

46 Toro y paisaje.

Tamaño 53 cm.

Propiedad familiar. Lám. 75

- 47 Toro.
Tamaño 96 cms.
Propiedad familiar.
- 48 Figura de madera.
Propiedad familiar
Lám. 74.
- 49 Fechadas entre 1958-1962
Reclamo de alondra.
Tamaño 71 cms.
Propiedad familiar
Lám. 76.
- 50 Casa del pájaro ruso. Modelado de pasta y madera.
Tamaño 117 cm.
Comprada por el Museo de arte Contemporáneo de
Madrid.
Lám. 77.
- 51 Cazador de raíces.
Tamaño 86 cm.
Propiedad familiar.
- 52 El gallo y la gallina
Tamaño 100 cm.
Propiedad familiar
Lám. 78.

- 53 Monumento a la Paz
Tamaño 150 cm.
Propiedad familiar
Lám. 79.

MATERIALES POBRES

- 54 Mujer con niño. Fechada entre 1956-1958
Boceto, barro cocido,
Tamaño 10 cm.
Colección L. Suncha, Buenos Aires.
- 55 Mujer con niño. Fechada entre 1956-1958
Material plastelina,
Tamaño 45 cm.
Propiedad familiar.
- 56 Escultura de la bandera. Fechada entre 1958-1962.
Material yeso,
Tamaño 130 cm.
Propiedad familiar.
- 57 Pájaro bebiendo agua. Fechada entre 1956-58 (318)
Boceto, 24 cm Técnica especial
Propiedad familiar, ya mencionado anteriormente

(318).- Referencia de sus esculturas hechas en Rusia en
Catálogo de la exposición de Alberto en Madrid,
1970 y "Monografía" de Luis Lucasa.

ESCULTURAS DESAPARECIDAS: REFERENCIA BIBLIOGRAFICA.

- 58 Maternidad. 1922-23
Expuesta en el Salón de Artistas Ibéricos 1925.
Madrid.
Referencia revista "Alfar", nº 51. p. 21.
Lám. 6.
- 59 Cabezas de Loros. Piedra caliza. Bibliografía
Fundación Alberto. 1917-19.
- 60 Máquina. 1930
Fue colocado el monumento en el Ministerio de -
Instrucción Pública, según informa la revista -
"Blanco y Negro", 22 junio 1930 (2ª) nº 2040.
Reproducida su fotografía en la misma revista.
Formaba parte de la "Máquina", la "Maternidad"
del Museo de Arte Contemporáneo, ver Lám. 9.
- 61 Escultura sin título. 1927-30
Hecha a base de piedras naturales. Reproducida
en la monografía sobre "Alberto" de Luis Lacasa,
Budapest 1964. Lám. 10. Reproducida también en
el Catálogo. Madrid 1970.
- 62 Dama proyectada por la luna en un campo de greda.
1927-30. Reproducida ibidem junto con el retrato

del artista.

Lám. 11. Y reproducida también en "Siempre" 22 mayo 1963. México.

- 63 Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno. 1927-30.
Reproducida en la revista "Arte". Madrid, junio 1933, nº II, y en "Escultura española contemporánea" de Gaya Nuño, Ed. Guadarrama, Madrid 1957. p. 123. (Gaya Nuño la titula "Toro").
Lám. 14.
- 64 Monumento a los pájaros, 1930-32
Yeso. Fotografía en la monografía "Alberto". L. Lacasa y en la revista "Siempre", México mayo 1963.
Reproducida en el Catálogo con el nº 27.
Lám. 28.
- 65 Escultura de horizonte. 1930-32
Yeso. Presentada por Alberto a primeros de septiembre en Copenhague 1932, exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos. De la noticia la revista "Arte" 1932. Madrid. p. 32.
Fotografía en: "Siempre" 22 mayo 1963. México.
"Alberto" de L. Lacasa, Budapest 1964; "Gaceta de Arte" Tenerife 1934 y "Escultura española contemporánea" de Gaya Nuño, Madrid 1957. Y en el Catálogo 1970, nº 30.
Lám. 29.

- 66 Tres formas femeninas para arroyos de juncos. 1930-32
Presentada al igual que la anterior en Copenhague
1932, referencia la revista "Arte". Madrid 1932, p. 32.
Reproducida asimismo en la "Gaceta de Arte" Teneri-
fe sep-oct 1934 y en el Catálogo de 1970, nº 26.
Lám. 30.
- 67 Figura rural, 1927-30
Expuesta en el Ateneo de Madrid, el 1 de diciembre
1931. Referencia y fotografía en la revista "Blanco
y Negro", 1931 (4º), 20 diciembre nº 2117.
Lám. 15.
- 68 Signo sobre la mujer castellana. 1927-30
Expuesta junto con la anterior en el Ateneo de Ma-
drid y en la misma fecha. Referencia y Fotografía
ibidem.
Lám. 16.
- 69 Animal espantado de su soledad. 1927-30
Su fotografía aparece en el libro de Gaya Nuño "La
escultura española contemporánea". Madrid 1957 y
en la revista "Arte", Madrid 1933, nº II.
Lám. 26.
- 70 Volumen que vuela en el silencio de la noche y que
nunca pudo ver. Yeso 1927-30.

Fotografía reproducida en la revista "Arte", Madrid. 1933 nº II y en la monografía sobre Alberto de Luis Lacasa, Budapest 1964.

Lám. 27.

71 Escultura rural toledana. 1927-30.

Yeso. Expuesta en Copenhague 1932, referencia de esta exposición en la revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos "Arte". Madrid 1932, p. 32.

Fotografía en "Escultura española contemporánea" de - Gaya Nuño, Madrid 1957.

Lám. 31.

72 Figura de un proyecto de fuente.

Fecha 1934. Fotografía en "Cuadernos Hispanoamericanos", 1965 (3), pág. 322.

Lám. 34.

73 El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella. 1937.

Tamaño 12,5 cms. Expuesta ante el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París en 1937.

Referencia y fotografía en el libro de Lino Vaamonde, José: "Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra" 1936-39. Caracas-Venezuela 1973.

El boceto también desaparecido aparece fotografiado en la monografía de Luis Lucasa. Budapest 1964 y en el - Catálogo de 1970.

Lám. 35.

74 Caballito.

Expuesta en el Ateneo 1 de diciembre 1931.

"Referencia "Blanco y Negro", 20 diciembre 1931 (4*)

75 Aparato de música.

Ibidem

76 Torero

Ibidem

(Desde 77 a 83, los datos provienen de la familia)

77 El músico.

Ibidem.

78 El Banderillero. Piedra. Posiblemente expuesta en Ateneo 1931.

79 La Internacional. 1930-32. En la misma exposición.

80 Esculturas de Río, reutilizadas en El Escorial 1932-35.

81 El hombre del porvenir. Posiblemente expuesta en - ADEAN. 1936. (1930-1932)

- 82 Zapantapájaros de Madrid.
Expuesta allí mismo.
- 83 Macho y Hembra. 1930-32
Figuró también en ADLAN

OBRA GRAFICA DE ESPAÑA

- DIBUJOS-AQUARELAS -

- 84 La Profanación de la Fe. Obra firmada 1926-30
Lápiz más acuarela, tamaño 23 x 16 cm.
Propiedad colección J. Antonio Losada. Madrid.
Expuesta en el Ateneo de Madrid. 1931.
Fotografía Catálogo "Orígenes de la vanguardia
española: 1920-1936", nov-dic. Madrid 1974.
Lám. 22.
- 85 Mascorilla de la mula. 1926-30
Lápiz más acuarela, tamaño 21 x 13,5 cm.
Colección J.A. Losada.
Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1931.
Fotografía ididem.
Lám. 23.
- 86 Recuerdo de Melilla. 1926-30
Lápiz más acuarela, tamaño 22 x 16 cm.

Colección J.A. Losada.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1931.

Fotografía *ibidem*.

Lám. 24.

- 87 Alegoría del toro y del torero. 1926-30

Lápiz más acuarela, tamaño 22 x 15 cm.

Colección J.A. Losada.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1931.

Fotografía *ibidem*.

Lám. 25.

- 88 Ríos de España desangrándose.

Acuarela, tamaño 47,5 x 67,5 cm. Obra con firma y fecha de 1936.

Propiedad Museo Pushkin. Moscú.

Fotografía en la Monografía sobre Alberto de Luis Lacasa.

Lám. 38.

- 89 Benimamet. 1937.

Acuarela, tamaño 52 x 73 cms.

Lleva firma

Propiedad de su familia. Fotografía en la Monografía de Luis Lacasa sobre Alberto.

Lám. 44.

- 90 Las cotillas. También llamada por sus familiares "La Corrala" 1920-25.
Acuarela más lápiz y cartón, tamaño 62 x 85 cms.
Colección Juan Sánchez. Madrid. En la actualidad se encuentra en la Exposición Permanente "Alberto" Madrid.
Presentada junto con otros dibujos en el Ateneo de Madrid, en 1926. Referencia "El Socialista" 1926, 25 febrero (12).
- 91 Numerosos dibujos realizados a lápiz, tinta china y gouache entre los años 1917 a 1925.
La colección de Juan Sánchez en Madrid consta de dibujos y apuntes (21) hechos a lápiz y en papel.
- 92 Retrato de una tía abuela.
Acuarela más lápiz y papel, tamaño 35 x 27,5 cms.
Colección Juan Sánchez, Madrid.
- 93 Alcalde. (Figurín para Fuenteovejuna) 1930-32.
Acuarela, papel, tamaño 33 x 48,5 cm.
Propiedad de la familia de Alberto: Clara Sancha y Jorge Lacasa. Figura en la Exposición Permanente "Alberto".
Fotografía en Catálogo expos. "La Barraca y su entorno teatral", Galería Multitud, enero-febrero. Madrid 1975. Lám. 50.

- 94 Pascuala (Figurín para Fuenteovejuna) 1930-32
Acuarela, papel, tamaño 30 x 40 cm.
Propiedad de la familia y hoy en la Exposición Permanente "Alberto", Madrid.
Fotografía ibidem.
Lám. 51.
- 95 Soldado (Figurín para Fuenteovejuna) 1930-32
Acuarela, papel, tamaño 32 x 46,5 cm.
Propiedad de la familia y expuesta en la galería "Alberto".
Fotografía ibidem.
Lám. 52.
- 96 Ortuño. Figurín para Fuenteovejuna. 1930-32.
Acuarela, papel, tamaño 30 x 40 cm.
Foto en Catálogo Galería de Arte Punto de Valencia 1975.
- 97 "Ahoapuchado". Figurín para "Germanías de Valencia"
Pluma, acuarela, papel sobre cartón.
Foto Catálogo Galería de Arte Punto de Valencia. 1975

DECORADOS

- 98 Proyecto de telón para "Numancia" de Cervantes.
Acuarela y papel, tamaño 47,5 x 67,5 cm.
Lleva firma y fecha 1936.
Propiedad de su familia. Fotografía en la Mono -
grafía de Luis Lacasa.
Lám. 43.
- 99 Proyecto de decorado para "Fuenteovejuna" de Lo-
pe de Vega. Para el teatro universitario "La Ba-
rraca".
Acuarela, tamaño 92 x 73 cm. Lleva firma y fecha
1937.
Propiedad de su familia. Fotografía en Monogra -
fía de L. Lacasa.
Lám. 45.
- 100 Decorado lateral de Fuenteovejuna.
Boceto, acuarela, tamaño 28 x 32 cm.
Fue propiedad de Felix Alonso en la actualidad
pertenece a su familia.
(Fotografías en Catálogo expos. "La Barraca y su
entorno teatral", Galería Multitud, enero-febrero
1975 y Catálogo "Orígenes de la vanguardia espa-
ñola: 1920-1936", nov-dic, Madrid 1974). Lám. 53.

- 101 Boceto de un lateral de telón de "La Romería de los Cornudos".
Tamaño 36 x 26 cm.
Propiedad de Félix Alonso, fue subastado en "Ansorena", Madrid 4 abril 1974.
Lám. 49
- 102 Decorado lateral de Fuenteovejuna.
Boceto, acuarela, tamaño 28 x 32 cm.
Lo mismo que el anterior es propiedad hoy de su familia.
Fotografías ibidem.
Lám. 54.
- 103 Decorado central de Fuenteovejuna.
Boceto, acuarela, tamaño 62 x 57 cm.
Propiedad de su familia, antes lo fue de Félix Alonso.
Fotografías ibidem.
Lám. 55.
- 104 Decorado para "La Romería de los Cornudos".
Boceto, acuarela, tamaño 65 x 51 cm.
Propiedad de su familia y antes de Félix Alonso.
Fotografías ibidem.
Lám. 56.

- 105 Telón de "La Honería de los Cornutos". Original.
Papel, 7 mm, de altura para el escenario del -
Teatro Calderon. Lleva firma.
Realizado por Alberto para el ballet presentado
por La Argentinista, 1932 ó 1933.
Propiedad de D^a. Pilar López, Madrid.
Expuesto recientemente al público madrileño en
la exposición "La Barraca y su entorno teatral".
Galería Multitud, enero-febrero 1975.
Fotografías en el catálogo de la exposición.

PICTURA EN RUSIA. 1939-1956

PAISAJES Y BODEGONES.-

- 106 Paisaje ruso; óleo.
Tamaño 59 x 80 cm.
Propiedad familiar
Fotografía en "Monografía" de L. Lacasa.
- 107 Paisaje.
Boceto para "Yerma".
Museo Pushkin. Referencia en el fondo documental
del Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

- 108 Bodegón. Oleo
Tamaño 60,5 x 79 cm.
En Museo Pushkin. Dato obtenido en Museo de Arte
Contemporáneo.
Referencia y fotografía en "Monografía" de L. La-
casa.
- 109 Bodegón. Oleo.
Tamaño 40,5 x 51 cm.
Propiedad familiar.
Referencia y fotografía ibidem.
- 110 Bodegón. Oleo.
Tamaño 79 x 97,5 cm.
Propiedad familiar.
Referencia y fotografía ibidem.
- 111 Bodegón.
Oleo sobre lienzo. Tamaño 87,2 x 64,5 cm.
En Museo Pushkin. Moscú.
- 112 Bodegón.
Guache. Tamaño 27,5 x 35 cm.
Propiedad familiar
Referencia y bibliografía en "Monografía" de L.
Lacasa.

RETRATOS

113 Autoretrato.

Lápiz, acuarela. Tamaño 50,5 x 37,5 cm.

Propiedad familiar

Referencia y fotografía ibidem.

114 Autoretrato.

Acuarela, carbón, papel. Tamaño 23,5 x 31,5 cm.

Propiedad familiar.

Referencia en el Catálogo de su exposición en
1970 en Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo.

DIBUJOS. TÉCNICAS VARIADAS

Por la gran cantidad de dibujos existentes cerca de 60, nos limitaremos a exponer una selección de los mismos; los datos de los restantes se pueden encontrar en el Catálogo sobre Alberto, elaborado con motivo de la ya conocida exposición póstuma del escultor, en Madrid - mayo-junio 1970.

115 Escultura para un puerto.

Temple, papel. Tamaño 30 x 42 cm.

Propiedad familiar

Lám. 81.

- 116 El maestro de los pájaros.
Temple, cartón. Tamaño 49 x 35,5 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 82.
- 117 Perros aullando.
Lápiz, tinta china y papel. Tamaño 29 x 40 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 83.
- 118 Dos pájaros.
Tinta china, papel. Tamaño 62,5 x 43,5 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 84.
- 119 Tres figuras.
Tinta china, papel. Tamaño 79 x 57,5 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 85.
- 120 Proyectos para un remate de escultura.
Lápiz, papel. Tamaño 37,5 x 28,5 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 87.

- 121 Proyecto para una escultura.
Lápiz, papel. Tamaño 42 x 30 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 88.
- 122 Dibujo.
Lápiz, papel, 29,5 x 42 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 89.
- 123 Monumento a Zurbarán
Oleo, carbón. Tamaño 70 x 49,5 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 90.
- 124 Tres bocetos de escultura.
Acuarela, papel. Tamaño 78,5 x 57,5 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 91.
- 125 España y África.
Acuarela, 60,5 x 49 cm.
Propiedad familiar.
Lám. 92.

126 Tres figuras y un olivo
Guache, papel. Tamaño 83 x 57,5 cm.
Propiedad familiar
Lán. 93.

127 Paisaje con esculturas
Acuarela. Tamaño 49,5 x 70 cm.
Propiedad familiar
Lán. 94.

128 Dibujo cósmico.
Guache y acuarela, 58 x 80 cm.
Propiedad familiar.
Lán. 95.

ESQUENOGRAFIA

129 Telón para el "Puente del Diablo" de Alexander
Tolstoi. 1940. Foto "Cuadernos de Arte".
Vol. XI. 1974.

130 Proyecto de telón para "La zapatera prodigiosa"
de García Lorca. 1941.
Tamaño 65 x 93 cm.
Propiedad familiar. Referencia y fotografía en
"Monografía sobre Alberto".

- 131 Telón para "Bodas de sangre", de F. García Lorca.
1943-46.
Oleo sobre tela, 45 x 70 cm.
Propiedad familiar.
Referencia y fotografía ibidem.
- 132 Proyecto de decorado para "Bodas de sangre".
1943-46.
Oleo, 38 x 70 cm.
Propiedad familiar.
Referencia y fotografía ibidem.
- 133 Gitano. Figurín para "La Gitanilla" de Cervantes.
1941. Tamaño 49,5 x 34,5 cm.
Propiedad familiar.
Referencia y fotografía ibidem.
- 134 Gitano con un oso. 1946.
Boceto para "Carolina" de Goldoni. Papel, guache,
acuarela. Tamaño 28 x 39 cm.
En el Museo Pushkin. Referencia, el archivo del
Museo de Arte Contemporáneo.

- 135 Dos figurines para "Carolina" adaptación de Goldoni. 1946.
En el Museo Pushkin.
Referencia ibidem y en la "Monografía" sobre Alberto.
- 136 Dos figurines para "Carolina" de Goldoni. 1946
Papel, guache, Tamaño 30,5 x 22,5 cm, 30 x 22 cm.
En Museo Pushkin.
- 137 Tres bocetos para "La casa de Bernarda Alba"
1956-58.
Papel, guache, temple.
Museo Pushkin. Referencia en archivo Museo de Arte Contemporáneo.
- 138 Cartel para "La casa de Bernarda Alba", 1956-58.
Original tinta china. Tamaño 76 x 58 cm.
Propiedad familiar. Referencia y fotografía en el Catálogo, 1970 y en la "Monografía" de Lucasa.
Lám. 86.
- 139 Bocetos para el film "Don Quijote". 1958.
Uno de ellos en el Museo Pushkin, fotografiado en la Monografía" de L. Lucasa.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA DE SU OBRA GRAFICA PERDIDA

- 140 Estudio.
Fotografía en revista "Alfar", marzo 1924. p.5
Lám. 2.
- 141 Monumento rural. Dibujo. 1926-30
Fotografía en la revista "Blanco y Negro", 1931 (4ª)
20 diciembre nº 2117, la cual informa que dicha
obra fue expuesta en el Ateneo de Madrid, el 1 -
diciembre 1931.
Lám. 17.
- 142 Dibujo. 1926-30
Fotografía en la revista "Blanco y Negro", 1931 (4ª)
20 diciembre nº 2117, expuso junto con el anterior
en el Ateneo de Madrid el 1 diciembre 1931.
Lám. 18
- 143 Proyecto de monumento escultórico. Dibujo. 1926-30
Fotografía en la revista "Blanco y Negro" 1931 (2ª),
7 junio nº 2089, fue expuesto en el Ateneo de Madrid
el 2 de junio 1931, referencia de la misma en la re-
vista citada.
Lám. 19.

- 144 Dibujo. 1926-30
Referencia y fotografía en la revista "Blanco y Negro" 1931 (2ª) 7 junio nº 2089, donde se dice que fue expuesto en el Ateneo de Madrid 2 junio 1931.
Lám. 20.
- 145 Dibujo. 1926-30
Expuesto en el Ateneo de Madrid, 2 junio 1931.
Referencia y fotografía en la revista "Blanco y Negro", 1931 (2ª) 7 junio. nº 2089.
Lám. 21.
- 146 Dibujo político. 1933
Presentado en la revista "Octubre", octubre-noviembre 1933. Referencia y Fotografía en la misma revista, pá. 24.
Lám. 33
- 147 Máscara. Dibujo.
Expuesto en ADEAN (Artistas de las Artes Nuevas) 1936. Referencia y fotografía en la revista "Blanco y Negro" 1936 (5ª), 24 mayo. nº 2340.
Lám. 36

- 148 Máscara. Dibujo.
Expuesto en ADLANI (Artistas de Las Artes Nuevas)
1936. Referencia y fotografía en la revista "Blanco
y Negro", 1936 (5ª) 24 mayo nº 2340.
Lám. 37.
- 149 Dibujo político. Fecha 1936.
Reproducido con texto del mismo Alberto en la
revista "Nueva Cultura". Valencia marzo-abril 1936.
Lám. 39.
- 150 Dibujo político, 1936.
Obra firmada. Reproducida ibidem.
Lám. 40.
- 151 Dibujo político, 1936.
Reproducción ibidem.
Lám. 41.
- 152 Dibujo político. 1936.
Reproducción ibidem.
Lám. 42.
- 153 Decorado teatral. 1937.
Referencia y fotografía en "Cuadernos Hispanoame-
ricanos" 1965 (3), p. 322.
Lám. 46.

2.- ANGEL FERRANTE

- 154 "Composición" Objetos manufacturados 1932-1933.
Expuesta en Galeria SYRA, Barcelona con ayuda de
la Sociedad "L'Amica de l'Art Nou", en 1933.
Fotografía en "Gaceta de Arte", diciembre 1933,
nº 22. Tenerife.
Lám. 96.
- 155 "Gitana" Objeto 1932-1933
Expuesto en Galeria SYRA 1933. Barcelona.
Foto en "Gaceta de Arte"; diciembre 1933, nº 22.
Tenerife.
Lám. 97
- 156 "Anfibio galopante" 1933
Referencia bibliográfica en "Cuadernos de Arqui-
tectura 1970, nº 79 y en "D'Aci i d'allà", diciem-
bre 1934 nº 179.
Lám. 98.
- 157 "Mediterránea". Piedra.
Colección Gonis (Barcelona)
Foto en "Escultura española contemporánea", de
Gaya Nuño 1957.
Lám. 99

- 158 "Amentes". Piedra
Referencia ididem.
Lám. 100
- 159 "Tres mujeres" 1948
Piedra blanca de Salamanca tallada por procedimiento directo 5,80 x 1.200 x 1,90 mm. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
Foto en libro de Gaya y Catálogo de Ferrant.
Lám. 101
- 160 "Figura" 1945. Elementos naturales
Foto en "Monografía de Romero Escassi."
Lám. 102.
- 161 "Pescadora de Sada" 1945, con piedras.
Expuesta en el Salón de los Once (1945)
Foto "Monografía" Romero Escassi.
Lám. 103.
- 162 "Extraño Caracol" 1945. Con elementos naturales.
Expuesta en el Salón de los Once (1945)
Foto "Monografía" Romero Escassi.
Lám. 104.

- 163 "Pájaro" 1945. Elementos naturales
Expuesta en el Salón de los Once
Foto catálogo sobre Angel Ferrant, de
Galería Juan Mas, 1976.
Lám. 105.
- 164 "Objetos hallados" 1945
Expuesta en el Salón de los Once
Foto Catálogo.
Lám. 106.
- 165 "Pájaro del mar" 1945. Con elementos naturales
Expuesta en el Salón de los Once (1945).
Foto "Monografía" de Romero Escassi.
Lám. 107.
- 166 "Grupo 47" 1947.
Maqueta en madera
Foto ididem.
Lám. 108.
- 167 "Vieja de Castilla la Vieja" 1947.
Maqueta en barro cocido.
Foto ididem.
Lám. 109.

3.- MIRÓ.

Catalogamos todos los objetos existentes de Miró
exceptuando las esculturas perdidas y destruidas.

- 168 "Bailarina española" 1928
Collage-objeto, clavos, tramilla, 104 x 67 cms.
Foto en libro de Dupin y en el estudio de Jouffroy
y Teixidor.
Lám. 110.
- 169 "Bailarina española" 1928
Collage-objeto 105 x 73 cm.
Foto en el libro de Dupin.
Colección privada. París.
- 170 "Bailarina española" 1928
Collage-objeto, papel de lija, clavos y escuadra
104 y 67 cm.
Foto en libro de Jouffroy y Teixidor.
Colección Morton G. Neumann, Chicago.
Lám. 111.

- 171 "Bailarina española" 1928
Collage-objeto, pluma y alfiler de sombrero sobre tela. 100 x 80 cm.
Foto en el libro de Dupin, Jouffroy y Teixidor.
Colección particular. París
Lám. 112.
- 172 "Objeto poético" 1936. Prévert y Ribemont Dessaignes la fechan en 1929. Escultura-objeto con ensamblaje de objetos heterogéneos, 1959, 1968, 1973 en New York.
Loro, disecado, madera, calzado de papel, medias de seda, pez en celuloide.
Sombrero hongo, cartulina y pelota de corcho
81 x 30 x 26,5 cm. Obra firmada. Foto en libro de Jouffroy y Teixidor, y Catálogo Grand Palais, libro de Prévert y Ribemont-Dessaignes.
Colección The Museum of Modern Art. New York.
Lám. 113.
- 173 "Construcción". 1930
Madera y metal de hierro sobre panel de madera
91 x 71 x 38 cm. Firma y fecha en el reverso.
Foto, Jouffroy y Teixidor, catálogo Grand Palais, Cahiers d'Art (1931)
Colección Jacques Trénoche. París.
Lám. 114.

- 174 "Construcción" 1930
Madera y metal
Foto Jouffroy y Teixidor.
Lám. 115.
- 175 "Construcción" 1930.
Madera y metal 89 x 70,2 cm. Firma y fecha
"Joan Miró 1930".
Foto Jouffroy y Teixidor, catálogo Grand Palais,
libro de Manuel Gasser.
Expuesto en 1941, 1959, 1973 en New York.
Colección The Museum of Modern Art. New York.
Lám. 116.
- 176 "Construcción" 1930
Madera, metal y hueso
Foto Jouffroy y Teixidor.
- 177 "Pintura-Objeto" 1931
Oleo sobre madera y alambreira 36 x 26 cm.
Foto Dupin y Jouffroy y Teixidor.
Colección particular. Paris
Lám. 117.

- 178 "Pintura-Objeto" 1931
Madera pintada, clavos, hueso y campanilla
40 x 22 x 2 cm.
Foto Dupin y Jouffroy Teixidor.
Lám. 118.
- 179 "Pintura-Objeto" 1931
Madera pintada, aislador, rosca, madera quemada, mecanismo de relojería, 27 x 13,5 x 6,8 cm.
Foto Jouffroy y Teixidor.
Colección particular. París.
Lám. 119.
- 180 "Escultura-objeto" 1931
Madera pintada, corcho, concha y metal.
45 x 50 cm. Foto J. Prevert y Ribemont-Dessaignes y Jouffroy y Teixidor.
Colección Stedelijk Museum, Amsterdam.
Lám. 120.
- 181 "Pintura-objeto" 1931.
Molde de niño, resortes de mecánica, enrejado en cartón, arena y óleo sobre madera 13,5 x 20,5 cm
Colección M. Gottoli. París.
Foto Dupin y Jouffroy y Teixidor.
Lám. 121.

- 182 "Personaje" 1931
Escultura-objeto. Madera, follaje y paraguas.
Altura 183 cm. Obra destruida.
Foto en Jouffroy y Teixidor.
Lám. 122.
- 183 "Hombre y mujer" 1931, marzo
Pintura-objeto, óleo sobre madera y elementos
metálicos, 34 x 18 x 5,5 cms.
Firma y fecha en la parte inferior izquierda.
Foto en catálogo del Grand Palais, Dupin, Jouffroy
y Teixidor.
Colección André Breton, París.
Lám. 123.
- 184 "Pintura-objeto" 1931.
Madera pintada, metal y cadenas. 22 x 30 x 4 cm.
Foto Dupin, catálogo del Grand Palais, catálogo
de la Galerie Helki (1974).
Colección David Thompson, Pittsburgh.
- 185 "La puerta" 1931.
Escultura-objeto. Madera pintada, metal y pluma.
114 x 73 cm.
Colección particular, New York.
Foto Jouffroy y Teixidor.

- 186 "Escultura-objeto" 1931
Madera y elementos diversos.
Foto Jouffroy y Teixidor.
- 187 "Pintura-objeto" 1932.
Oleo sobre guijarro, concha, madera y espejo.
Largura 56 cm.
Colección Philadelphia Museum of Art.
Foto Jouffroy y Teixidor y Areal "La escultura
actual en España" Tendencias no imitativas.
Lám. 124.
- 188 "Forma abierta" 1932. Escultura.
Foto en libro de Areal.
Lám. 125.
- 189 "Querda y personajes " 1935
Expuesta en el mismo año en la Galerie Pierre
Matisse New York.
Pintura-objeto, reproducida en el libro de
Dupin y "A.C." Gatepue, 1935, nº 18.
Lám. 126.

- 190 "Pintura-objeto" 28 abril 1936.
Madera y metal pintados, cepillo, gancho y pinza
de ropa. El dorso pintado en 1953; 17,5 x 22,5 x 4
cm. Foto, Jouffroy y Teixidor.
Colección particular. París.
Lám. 127.
- 191 "L'objet du couchant" 1937
Escultura-objeto, tronco pintado y elementos me-
tálicos, 68 x 44 x 26 cm.
Foto en los libros de Dupin, Penrose, Jouffroy y
Teixidor y en el catálogo del Grand Palais.
Expuesta en 1964, Londres y Zurich; 1972; Zurich;
Saint-Paul. 1973
Colección particular. París.
- 192 "Ave", 1944-1946.
Bronce, fundición original cerámica. Alt. 7 7/8
Foto en el libro de Herbert Read, sobre escultura
moderna.
Galeria Maeght. París.
Lám. 128
- 193 "Cabeza" 1961
Galeria Maeght. París
Foto en libro de Herbert Read
Lám. 129

- 194 "Figulina" 1956
Cerámica Alt. 17 3/4
Galeria Maeght. Paris.
Foto libro de Herbert-Read
Lám. 130.
- 195 "Hombre y mujer" 1956-61
Hierro forjado, cerámica y madera
Alt. 98 cm.
Foto Herbert Read
Lám. 131.

4.- PICASSO.-

Catálogo de toda su escultura desde 1928 a 1939.

- 196 "Metamorfosis" 1928
Yeso, altura 22 cm.
Colección del artista.
Foto en biografía sobre Picasso de Hans L. C.
Jaffé (1967).
Lám. 132.
- 197 "Proyecto de escultura" 1930.
Oleo sobre lienzo
92 x 73 cm. Galería Beyeler, Basilea.
Foto ibidem.
Lám. 133.
- 198 "Construcción" 1930.
Alambre de hierro
Alt. 76 cm.
Colección del artista.
Foto ibidem.
Lám. 134

- 199 "Construcción en hilo metálico"
París, 1928-1929.
Hilo metálico. 50 x 41 x 17 cm.
Foto Werner Spies: "Das plastische Werk"
- 200 "Construcción en hilo metálico"
París, 1928-1929.
Hilo metálico. Alt. 60 cm.
Foto Werner Spies.
- 201 "Construcción en hilo metálico"
París. 1928-1929.
Hilo metálico. A. 36 cm.
- 202 "Construcción en hilo metálico"
París, 1928-1929.
Hilo metálico. A. 38 cm.
- 203 "La mujer en el jardín"
1929-1930. París.
Bronce (según original en hierro forjado pintado)
210 x 117 x 82 cm.
Foto Werner Spies.

- 204 "Figura de mujer"
París, 1930.
Hierro. 81 x 25 x 32 cm.
Veáse catálogo nº 74
Foto Werner Spies.
- 205 "Figura de mujer"
París, 1930.
Hierro con forma de zapato y bola de hierro juguetes y cordeles.
Foto Werner Spies.
- 206 "Construcción del guante"
Juan-les-Pins, 22-8-1930.
Cartón, yeso y madera sobre tela, cubiertos de arena
27 x 35,5 cm.
Foto Werner Spies.
- 207 "Relieve".
Juan-les-Pins, 1930.
Madera, cartón y trozos de hierba, cubiertos de arena, 27 x 35 cm.
Foto Werner Spies.
- 208 "Relieve"
Juan-les-Pins. 1930.
Madera y cartón recubiertos de arena. 40 x 32,5 cm.

- 209 "Objeto de la hoja de palmera"
Juan-les-Pins, 27-8-1930.
Madera, cartón y diferentes objetos, cubiertos de arena.
- 210 "Cabeza. 1931"
Yeso .A. 55 cm.
Foto en "Les sculptures de Picasso" de Henry Kahnweiler. París 1948 y Werner Spies.
Lám. 135.
- 211 "Cabeza 1931"
Bronce (según original en hierro forjado 84 x 40 x 3)
Foto Werner Spies.
- 212 "Cabeza de mujer 1931"
Bronce (según original en hierro pintado de blanco y dos bandejas)
Foto en el libro de Kahnweiler, y en el de Werner Spies. 100 x 37 x 61 cm.
Lám. 136.
- 213 "Construcción 1931"
Florero, raíces, pluma y cuern
Foto Werner Spies.

- 214 "Figurita" 1931
Alambre y bobina. Alt. 32 cm
Foto en el libro de Werner Spies: "Das plastische
Werk".
Lám. 137.
- 215 "Figurita" 1931
Hierro y alambre. Alt. 28 cm.
Foto Werner Spies.
- 216 "Dos figuritas" 1931
Alambre. Alt. 4 y 5 cm.
Foto en el libro de Werner Spies.
Lám. 137.
- 217 "Mujer"
Boisgeloup, 1931.
Madera. Alt. 55,5 cm.
- 218 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera 43 cm.
Foto en el libro de Herbert Read "La escultura
moderna".
Lám. 140.

- 219 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 51 cm.
- 220 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 31,5 cm.
Foto Werner Spies.
- 221 "Mujer"
Boisgeloup, 1931.
Madera. Alt. 48 cm.
Foto Werner Spies
- 222 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 19,5 cm.
Foto Werner Spies.
- 223 "Mujer"
Boisgeloup, 1931.
Madera. Alt. 18 cm.
Reproducida en "Píccasso" de Penrose y Werner Spies
Lám. 144.

- 224 "Mujer"
Boisgeloup, 1931.
Madera. Alt. 44 cm.
- 225 "Mujer"
Boisgeloup. 1931
Madera. Alt. 42 cm.
Reproducida en el libro "Picasso" de Roland Penrose.
New York, 1961, Verner Spiess.
Lám. 143.
- 226 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera Alt. 42 cm.
Foto en "La escultura moderna". Herbert Read.
Lám. 139.
- 227 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 45 cm
- 228 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 16 cm.

- 229 "Mujer"
Boisgeloup, 1931.
Madera. Alt. 17 cm.
Reproducida en el libro de Herbert Read "La escultura moderna". Lám. 138.
- 230 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 17 cm.
- 231 "Mujer"
Boisgeloup, 1931
Madera. Alt. 16 cm.
- 232 "Mujer"
Boisgeloup, 1931.
Madera. Alt. 19 cm.
Foto en "Les sculptures de Picasso" de Henry Kahnweiler.
Lám. 141.
- 233 "Busto de mujer"
Boisgeloup, 1931.
Bronce (según original en madera) Alt. 10 cm.
Fotografía en el libro de Werner Spies.
Lám. 145.

- 234 "Pareja"
Boisgeloup, 1931
Bronce (según original en madera). Alt. 10 cm.
Foto ibidem.
Lám. 145.
- 235 "Mujer sentada"
Boisgeloup, 1931
Bronce, 81 x 20 x 20 cm.
Foto Werner Spies.
- 236 "Mujer sentada"
Boisgeloup, 1931
Yeso. Alt. 30 cm.
Foto Werner Spies.
- 237 "Mujer sentada"
Boisgeloup, 1931.
Bronce. Alt. 42 cm
Foto Werner Spies.
- 238 "La gran estatua"
Boisgeloup, 1932
Yeso. No se conserva más que fragmentos.

- 239 "Mujer"
Boisgeloup, 1932
Bronce. 71 x 32 x 40 cm.
Foto Werner Spies
- 240 "Mujer acostada"
Boisgeloup. 1932
Bronce, 24 x 70 x 30 cms
Foto Werner Spies
- 241 "Cabeza de mujer"
Boisgeloup, 1932.
Bronce, 70 x 41 x 36 cm.
Foto Werner Spies.
- 242 "Busto de mujer"
Boisgeloup, 1932
Bronce, 64 x 31 x 38 cm.
Foto Werner Spies
- 243 "El niño de la pelota"
Boisgeloup, 1932.
Bronce. A. 48 cm.
Foto Werner Spies.
- 244 "Figura"
Boisgeloup. 1932.
Bronce. A. 39 cm.

- 245 "Mujer con los brazos alzados".
Boisgeloup. 1932.
Bronce, 33 x 14 x 14 cm.
Foto Werner Spies.
- 246 "Figura"
Boisgeloup, 1932.
Bronce 58 x 28 x 19 cm.
Foto Werner Spies.
- 247 "Relieve" 1932.
Oerillas, tachuelas, briznas de hierba,
hoja, mariposa y tejido.
Foto Werner Spies.
- 248 "Relieve" 1932
Tejido, briznas de hierba, cartón y barquitos recu-
biertos de arena.
23,5 x 32,5 cm.
- 249 "Relieve" 1932
Madera y briznas de hierba recubiortas de arena.
33 x 24 cm.
Foto Werner Spies.

- 250 "Relieve" 1932
Madera y briznas de hierba recubiertas de
arena, 36 x 27 cm.
Foto Werner Spies.
- 251 "Cabeza"
Boisgeloup, 1932
Yeso. A. 47 cm.
- 252 "Fragmento".
Boisgeloup, 1932.
Yeso. A. 15 cm.
Foto Werner Spies.
- 253 "Ojo".
Boisgeloup, 1932
Yeso. A. 5 cm.
Reproducida en el libro de Werner Spies.
Lám. 148.
- 254 "Ojo"
Boisgeloup, 1932
Yeso. A. 12 cm.
Foto ibidem.
Lám. 150.

- 255 "Ojo"
Boisgeloup, 1932
Yeso. A. 5 cm.
Foto ibidem.
Lám. 149.
- 256 "El pájaro"
Boisgeloup. 1932.
Yeso. A. 25 cm.
Foto Werner Spies.
- 257 "Cabeza"
Boisgeloup. 1932
Yeso. A. 12 cm.
- 258 "Cabeza de toro"
Boisgeloup. 1932.
Bronce, 33 x 52,5 x 54 cm.
Foto Werner Spies.
- 259 "Cabeza de mujer"
Boisgeloup, 1932
Bronce, 50 x 31 x 27 cm.
Foto Werner Spies.

- 260 "Cabeza de mujer"
Boisgeloup, 1932
Bronce. A. 20 cm.
Foto Werner Spies.
- 261 "Cabeza de mujer"
Boisgeloup, 1932
Bronce, 69 x 60 x 10 cm.
Foto Werner Spies.
- 262 "Busto de mujer"
Boisgeloup. 1932
Bronce, 78 x 46 x 48 cm.
En 1937 fue realizado en cemento para el Pabellón
de la República Española. Exposición Mundial.
Actualmente en el Museo Picasso de Antibes.
Lám. 151.
- 263 "Cabeza de mujer"
Boisgeloup. 1932
Bronce, 85 x 37 x 145,5 cm.
- 264 "Cabeza de mujer"
Boisgeloup. 1932
Bronce, 128 x 58 x 66 cm.
Foto Werner Spies.

- 265 "El Gallo".
Boisgeloup. 1932
Bronce, 66 x 61 x 33 cm.
Foto Werner Spies.
- 266 "La mujer del vaso"
Boisgeloup, 1933
Yeso. A. 222 cm.
1937. Realizado en cemento para el Pabellón de la
República Española. Exposición Mundial. Actualmen-
te en el Museo Picasso, Antibes.
Foto Werner Spies.
- 267 "Cabeza con yelmo"
Boisgeloup. 1933.
Bronce (según original en yeso, metal y piedra)
121 x 39 x 69 cm.
Foto Werner Spies.
- 268 "Mujer corriendo"
Boisgeloup. 1933.
Bronce, 52 x 32 x 14 cm.
Foto Werner Spies.

269 "Rostro"
Boisgeloup, 1933
Yeso. A. 32 cm.
Foto en el libro de Werner Spies.
Lám. 152.

270 "Rostro"
Boisgeloup. 1933
Yeso. A. 32 cm.
Foto Werner Spies.

271 "Rostro"
Boisgeloup. 1933
Yeso. A. 12 cm:
Foto en el libro de Werner Spies.
Lám. 152.

272 "Rostro"
Boisgeloup, 1933
Yeso. A. 15 cm.
Foto ibidem.
Lám. 153

273 "Rostro"
Boisgeloup. 1933
Bronce. Alt. 21 cm
Foto Werner. Spies

- 274 "Rostro"
Boisgeloup. 1933 Foto en el libro de Werner Spies
Bronce, 28 x 25 x 7 cm.
Lám. 153.
- 275 "Rostro"
Boisgeloup. 1933
Yeso. A. 15 cm.
- 276 "Rostro"
Boisgeloup, 1933
Bronce. A. 16 cm.
Foto Werner Spies.
- 277 "Rostro"
Boisgeloup 1933
Yeso. A. 8 cm.
- 278 "Rostro"
Boisgeloup. 1933
Yeso. A. 12 cm.
- 279 "Rostro"
Boisgeloup. 1933
Yeso. A. 12 cm.

- 280 "Rostro"
Boisgeloup, 1933
Reproducida en el libro de Werner Spies.
Yeso. A. 12. cm.
Lám. 154.
- 281 "Rostro"
Boisgeloup, 1933
Yeso. A. 12. cm.
Foto ibidem.
Lám. 154.
- 282 "Mujer"
Boisgeloup. 1933
Yeso (con vaciado de papel arrugado)
A. 70 cm.
Foto Werner Spies.
- 283 "Hombre"
Boisgeloup. 1933.
Cemento (según original en yeso con vaciado de cartón
ondulado) A. 85 cm.
Foto Werner Spies.

- 284 "Mujer apoyada en el codo"
Boisgeloup, 1933
Bronce (según original en yeso con vaciado de
papel arrugado y cartón ondulado), 63 x 47 x 28 cm.
Foto Werner Spies.
- 285 "Gallo"
Boisgeloup, 1933
Foto en el libro de Werner Spies.
Bronce. A. 22 cm.
Lám. 155
- 286 "Gallo"
Boisgeloup, 1933
Bronce (según original en yeso con vaciado de
hojas) A. 35 cm.
Foto Werner Spies.
- 287 "Hoja. 1934"
Yeso. A. 20 cm.
Foto ibidem.
Lám. 155.
- 288 "La mujer del follaje. 1934"
Bronce (según original en yeso con vaciado de
cartón ondulado y hojas)
38 x 20 x 27 cm.
Foto Werner Spies.

- 289 "Cabeza" 1934.
Yeso. A. 45 cm
- 290 "Cabeza" 1934.
Yeso. A. 15 cm.
- 291 "Muñeca articulada" 1935
Madera y tela. A. 53 cm.
- 292 "Muñeca articulada" 1935
Madera y tela. A. 36 cm.
- 293 "Mujer con jarra" 1935
Madera y metal sobre base de cemento.
60 x 5 x 12 cm.
- 294 "Figura" 1935.
Madera, hierro, cordeles, celuloide, cuero sobre
base de cemento, 63 x 8 x 12 cm.
Foto Werner Spies.
- 295 "Figura" 1935.
Madera pintada sobre base de cemento.
A. 59 cm.
Foto Werner Spies.

- 296 "Figura" 1935
Madera, cordeles, cucharón y tenedores.
112 x 60 x 35 cm.
Foto Werner Spies.
- 297 "Figura" 1935.
Madera, brazo de muñeca, metal, clavos y cordeles, 35 x 15 x 15 cm.
Foto Werner Spies.
- 298 "Pájaro" 1935.
Bronce. A. 26 cm.
- 299 "Vaso, botella y máscara" 1936.
Madera y plancha.
- 300 "Construcción con objetos y cerámica" 1936
Madera, yeso, metal, cerámica.
Diam. 27 cm.
Foto Werner Spies.
- 301 "La mesa" 1937
Iana de acero, cuchillo de madera
cartón, trozo de mantel y sobre tela, 50 x 65 cm.
- 302 "Rostro" 1937
Guijarro.

- 303 "Cabeza" 1937
Guijarros reproducidos en el libro de Werber Spies
Lám. 156.
- 304 "Rostro" 1937
Guijarro.
Lám. 156.
- 305 "Cabeza de fauno" 1937
Guijarro.
Lám. 156.
- 306 "Rostro" 1937
Guijarro, 12,5 x 11,5 cm.
Lám. 156
- 307 "Cabeza de pájaro" 1937
Hueso.
- 308 "Relieve" 19.3.1938.
Madera. 27 x 19 cm.
- 309 "Construcción" 10.4.1938
Madera y plancha sobre tela. 25 x 27 cm.
Foto Werner Spies.

- 310 "Construcción de la flor" 5.6.1938.
Madera y plancha sobre tela pintada
22,2 x 27 cm.
Foto Werner Spies.
- 311 "Rostro" 1938.
Restos de plato.
- 312 "Personaje en pie" 1939.
Bronce. 154 x 50 x 19 cm.
- 313 "Mujer" 1.2.1940.
Cartón plegado y pintado. A. 17 cm
- 314 "Mujer" 2.2.1940.
Cartón plegado y pintado. A. 15 cm.
- 315 "Mujer" 3.2.1940.
Cartón plegado y pintado. A. 15 cm.
- 316 "Mujer" 1940.
Cartón plegado y pintado. A. 15 cm.
- 317 "Cabeza de mujer". 1940.
Caja de oerillas. A. 11 cm.
- 318 "Composición" 1940.
Hueso 5,5 x 7 cm.

319 "Rostro" 1940.
Guijarro.

320 "Cabeza" 1940.
Guijarro.

5.- VARIOS

YEPES

321. "Sinuosas" 1.930.

Piedra. Foto en libro de Arean "Escultura actual en España. Tendencias no imitativas".

Lámina 157.

322 "Sinuosas" 1.930.

Piedra. Esto en el libro de Arean.

Lámina 158.

323 "Escultura"

Foto en Revista "Gaceta de Arte", Tenerife 1933,
nº 21.

Lámina 159.

BENJAMIN PALENCIA

324 "Figura" 1929.

Con elementos naturales. Foto en el libro de Arean
"Escultura actual en España. Tendencias no imitativas".

Lámina 160.

EUDALDO SERRA

325. "Relieve escultórico". Objeto
Exposición en 1935. Barcelona.
Obra inédita.
Lámina 161.
326. "Escultura - objeto".
Pintura y cuerdas.
Expuesta en 1935, Barcelona.
Obra inédita
Lámina 162.
327. "Relieve-escultórico". Objeto.
Expuesto en 1935, Barcelona.
Obra inédita
Lámina 163.
328. "Relieve-escultórico". Objeto.
Aspecto de pintura
Expuesto en 1935, Barcelona.
Obra inédita.
Lámina 164.

329. "Relieve- escultórico". Objeto.

Expuesto en 1935, Barcelona.

Foto en monografía de Joan Teixidor, "Cuadernos de Arte".

Lámina 165.

330. "Objeto", escultura.

Madera y cepillos.

Expuesta en 1935, Barcelona.

Foto en monografía de J. Teixidor, "Cuadernos de Arte".

Lámina 166.

331. "Escultura-objeto".

Tronco de árbol.

Expuesta en 1935, Barcelona.

Obra inédita

Lámina 167.

332. "Escultura" 1939.

Piedra realizada en Japón.

Obra inédita.

Lámina 168.

JAIME SANS

333. "Objeto mágico".

Expuesto en 1935, Barcelona.

Foto en "Cuadernos de Arquitectura" 1970, nº 70.

Barcelona.

Lámina 169.

RAMON MARINELLO.

334. "El bonito cadáver de Elisenda fué encontrado esta mañana al centro de la plaza.

Objetos. Foto en "Cuadernos de Arquitectura", 1970, nº 70. Barcelona.

Expuesto en 1935, Barcelona.

Lámina 170.

LEANDRO CRISTOFOL.

335. "Nit de Lluna" 1935. Escultura - objeto.

Alt. 35 cm.

Expuesta en 1936, Barcelona, exposición Lógicofobista.

Foto Catálogo "Surrealismo en España" 1975, Madrid;

"Cuadernos de Arquitectura" nº 70.

Lámina 171.

336. "L'aureola astral i impassible està a punt de Sortir".
1935.

Escultura-objeto. Alt. 35 cm.

Expuesta en 1.936, Barcelona. Foto Catálogo "El surrealismo en España", 1975.

337. "Monument". 1935.

Escultura-objeto. Cilindro; esfera, hierro curvo.

Alt. 40 cm.

Foto Catálogo "El surrealismo en España", 1975.

Lámina 172.

338. "Peix damunt la platja". 1935.

Escultura-objeto presentada en la exposición Lógico-fobista, 1936. Barcelona. Referencia "Cuadernos de Arquitectura", 1970, nº 70, pág. 19.

339. "Finestra".

Escultura-objeto. Presentada en exposición Lógico-fobista 1936 en Barcelona. Referencia "Cuadernos de Arquitectura", 1970, nº 70, pág. 19.

340. "Project Rítmic". Dibujo 1934.
42 x 26 cm. Participó en la exposición internacional surrealista celebrada en la Galerie Beaux - Arts de París, 1938 y en Tokio el mismo año.
Foto Catálogo "Surrealismo en España", Madrid 1975.
Lámina 173.
341. "Navegación concéntrica". 1933
Referencia y foto en libro de Viladot, Guillelmo: "Leandre Cristófol" 1964. Lérida.
342. "Del aire al aire" 1933.
Referencia y foto ibidem.
343. "Construcción lírica" 1934.
Referencia en el libro citado de Viladot, y fotografía.
344. "Monumento vital" 1935.
Referencia y foto en libro de Viladot.
345. "Dimensión contemplada", 1936.
Referencia y foto en el libro de Viladot.

EDUARDO GREGORIO.

346. "Angel" 1.950.

Escultura fotografiada en libro de Areal. "La escultura actual en España.

Tendencias no imitativas".

Lámina 174.

CARLOS FERREIRA.

347. "Forma". 1951.

Escultura con oquedad. Fotografiada en el libro de - Areal y en el de Gaya Nuño: "Escultura española contemporánea", 1957.

Lámina 175.

348. "Virgen". 1950-1955.

Foto en libro de Areal y en el de Gaya Nuño, anteriormente citados.

Lámina 176.

349. "Fecundación". 1950-1955.

Foto en libro de Areal y en el de Gaya Nuño.

Lámina 177.

350. "Torao".

Referencia en el libro de Cirlot: "La escultura del siglo XX", 1956.

351. "La Danza".

Referencia en el libro de Cirlot: "La escultura - del siglo XX", 1956.

Hemos recogido toda la bibliografía existente sobre Alberto Sánchez, Angel Ferrant, B. Palencia, E. Serra, L. Cristófol, C. Ferreira, Yepes y E. Gregorio. Fuentes que se han clasificado-artículos nacionales, extranjeros y estudios generales - atendiendo a su cronología para una mayor claridad.

Sobre Miró y Picasso se presentan las fuentes y monografías y catálogos - que han sido útiles - para este trabajo.

Citamos los artículos consultados de periódicos y Revistas españolas de preguerra, porque a través de ellos, se descubre la preocupación española por el arte nuevo, (aunque de forma minoritaria) las inquietudes culturales y artísticas encabezadas por la Gaceta Literaria y la Gaceta de Arte; y la consideración e interés de nuestros críticos de arte por dos maneras nuevas de crear de intenso contenido, me refiero a la pintura social y al surrealismo, tendencia esta última (como hemos probado) ampliamente enriquecida por nuestros artistas de vanguardia.

Incluimos una interesante bibliografía - contemporánea crítica, sobre las manifestaciones del arte actual y en especial español, así como de su - estética. Más una selección de libros históricos que resultan fundamentales en nuestro estudio.

241 En

XII

FUENTES UTILIZADAS

1.- FUENTES DIVERSAS SOBRE ALBERTO.-

1º) TEXTOS DE ALBERTO.- Fundamentales para comprender -
su estética.

Alberto Sánchez.- "Palabras de un escultor".
Revista "Arte" Madrid junio 1933, n. II, p. 18. Año II
(319)

Nota del autor explicativa: "No me guía en estos momen-
tos el propósito de polemizar en cuestiones de arte -
por considerar que los múltiples problemas de orden -
económico distraen a los hombres de toda atención espí-
ritual; doy estos fragmentos de un libro en prepara-
ción por creer que es lo que más puede aclarar el cam-
po en que yo me sitúo para crear las formas plásticas".

Alberto Sánchez.- "Sobre la Escuela de Va-
llecas". Revista "Litoral" Málaga, marzo 1971, n. 17
- 18.

Fue dictado por el escultor en el verano -

(319) Editado junto con el texto siguiente por Jor-
ge Lacasa 1975 en: "Alberto Sánchez. Palabras
de un escultor".

de 1970. Alberto dice así: "Yo quería hacer un arte - revolucionario que reflejase una nueva vida social". El texto explica las distintas fases por las que pasa el artista. En un principio quiere realizar formas desconocidas, hasta que llega al convencimiento de que todo lo que pudiera hacer en materia plástica ya existía. A partir de esta conclusión Alberto Busca sus formas en el campo. De sus paseos por el Cerro de Almódovar junto con Benjamin Palencia llegó a la conclusión de que no existía para el color sino las calidades de la materia, ambos se proponen terminar con los colores agrios para llegar a la sobriedad y sencillez transmitidas por las tierras de Castilla, surgiendo la idea de lanzar una nueva escuela. Todas sus palabras rebosan un entusiasmo y - pasión por el campo, por la naturaleza en donde descubre dibujadas infinidad de formas; cada elemento - natural, piedra, mujer o animal le sugiere una forma escultórica.

Este texto junto con el anterior explican su fuente de inspiración que brota de la naturaleza, de donde extrae formas reales que transforma con - gran imaginación en calidades plásticas materias todas impregnadas de un hondo sentir poético.

ALBERTO SANCHEZ; "Cuartillas Leídas en un homenaje a Miguel Hernández".

Reproducido en "Litoral" n. 17-18. Marzo 1971 y en - el librito de Jorge Lacasa.

ALBERTO SANCHEZ; "Recuerdos de Rafael Barradas".

"Descripción de la casa de un padre - jesuita en Toledo".

"El Callejón de los muertos".

"Carta a Luis Lacasa, septiembre 1958".

Publicados por Jorge Lacasa en "Alberto Sánchez.

Palabras de un escultor", 1975.

2º. HOMENAJES.-

Revista "Litoral".- "Homenaje al escultor Alberto". Málaga, marzo 1971. n. 17-18. Contiene las opiniones de Moreno Galván, el texto escrito por Pablo Neruda en Moscú, 18 de abril de 1970, con motivo de la exposición de Alberto en Madrid en el mismo año. Figura también en el Catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid mayo-junio 1970. Los versos de: Alberti, Rafael Sánchez, Ventura, Juan Rejano, Jose Herrera Peters, Luis Felipe Vivanco, Blas de Otero; recuerdos y evocaciones de: J. Bergamin, Luis Buñuel, - M. Mallo.

Neruda, Pablo.- "El escultor Alberto". A quién le unían estrechos lazos de amistad con Alberto. Revista "Realidad", Roma n.I año I, sept-oct 1963. Revista órgano de los comunistas españoles en el exilio. Texto de homenaje al artista español, el mismo que en el diario "El Siglo", 2 de febrero 1964. Referencia "Obras Completas" B. Aires 1968, 3ª edición.

Neruda, Pablo.- "El cazador de raíces". Es -
el 4º volumen de poesías de su libro "Memorial de Isla
Negra", que dedica a su amigo Alberto: "A la memoria -
de mi amigo Alberto, escultor de Toledo, República Es-
pañola". B. Sires 1964. También publicado en "Obras -
Completas", t. II, p. 595, B. Aires 1968.

3º) BIBLIOGRAFIA.

Lacasa, Luis.- "Alberto".- Editorial Corvina, - Budapest, 1964. Monografía.

Contiene un texto breve acerca de la vida y obra de Al berto. En él distingue Lacasa cuatro períodos en sus - actividades artísticas que corresponden respectivamen- te a su etapa inicial, una segunda a raíz de su inter- vención en Ibéricos que llega hasta su exilio y las - dos últimas que coinciden con su estancia en Koscé. Se abordan algunas cuestiones estéticas sin ulterior desarrollo, indicando algunos rasgos fundamentales de su escultura.

La presentación de la obra de Alberto (casi to- da de su etapa extranjera) por magníficas láminas, es lo más brillante de la monografía. (320)

A Sándor Kontha se le atribuye la selección de los materiales del libro de Budapest.

Nuestro trabajo ha utilizado los datos biográ- ficos de este libro referentes a su vida y a su obra

(320) Observación: las fotografías de las esculturas destruidas se deben al arquitecto E. Segarra.

en Rusia, obteniendo el resto de conocimientos por com
probación en las fuentes que a continuación mencionare
mos.

4ª) ARTICULOS SACADOS DE PERIODICOS Y REVISTAS HASTA 1936.-

Nos informan de sus exposiciones y obras presentadas.
Ver capítulos II y VI.

Abril, Manuel.- "Sociedad de Artistas Ibéricos". "El Heraldó de Madrid", sábado 23 de mayo 1925.
Breve reseña acerca del contenido de obras de la exposición de Ibéricos.

Jueves 28 de mayo 1925, comenta las esculturas de Alberto.

Abril, Manuel.- "Blanco y Negro", 22 junio - 1930 (2ª) n. 2040. Artículo que analiza la "Máquina" de Alberto, expuesta en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Abril, Manuel.- "Crónica de Arte". "Revista de las Españas". Madrid, agosto-sept 1930, p. 442. -
Insiste sobre el monumento antes citado, al que califica de monumento de vanguardia, presentado al concurso que anualmente celebraba el Ministerio de Bellas Artes.

Abril, Manuel.- Crónica de Arte.- "Sobre Alberto Sánchez". "Revista de las Españas". nov-dic 1931,

Madrid.

Crónica sobre su exposición en el Ateneo de Madrid. Según Abril fueron ocho el número de obras expuestas.

Abril, Manuel.- "Artistas españoles contemporáneos: Alberto escultor". Periódico La Nación. Buenos Aires 1930.

Abril, Manuel.- "Alberto y Palencia". Revista "Blanco y Negro". Madrid, 7 de junio 1931 (2º) n. 2089. Da la noticia de los dibujos expuestos en el Ateneo de Madrid, el día 2 de junio.

Abril, Manuel.- "Artículo sobre Alberto". "Blanco y Negro", Madrid 20 dic. 1931 (4º).

Abril, Manuel.- "El escultor Alberto". Revista "Arte". Madrid, junio 1933, n. II, p. 27. Es un breve comentario que sugiere el estudio del proceso de un genio, que quiere encontrarse a sí mismo, encontrando de paso la verdad.

Abril, Manuel.- "Alberto". Revista "Blanco y Negro". Madrid 24 mayo 1936 (5º), n. 2340. Exposición individual de Alberto en ADLAN, presentando esculturas y dibujos, de estos últimos, Abril distingue por su calidad los dedicados a máscaras populares.

De la Encina, Juan.- "Salón de Artistas Ibéricos". Periódico "La Voz". Madrid 9 de junio 1925 (2º). Año VI. n. 1446. Muy interesante porque de los nombres de sus obras presentadas en el Palacio del Retiro de Madrid 1925.

Francés, José.- En su "Año artístico", Madrid, nos proporciona más datos. Así sabemos que en 1924 expuso en el V Salon de Otoño (Año Artístico, octubre 1924, p. 361). Y en el Ateneo "Apuntes" en el mes de febrero (Ibidem 1926). Por otra parte en su "Año artístico" 1925 p. 127-130, se ocupa de los artistas Ibéricos en general, subrayando la variedad de formas de hacer, aunque unidos eso sí por un mismo deseo de logro, la libertad de expresión.

García y Bellido, A.- "Los nuevos pintores - españoles. La exposición del Botánico". Revista "La Gaceta Literaria". Madrid año III, 1 de abril de 1929, - n. 55. El artículo hace mención de: Palencia, Togores, Dalí, Pruna, Ucelai, Manuel Hugue y Gargallo. Amplia - el conocimiento sobre la exposición del Botánico.

López Torres, Domingo.- "La exposición de - Ibéricos en la Galeria Flechtheim de Berlin". "Gaceta de Arte". Tenerife, diciembre 1932, n. 11. Dice López Torres: "Exposición la más importante del arte español moderno, no solo por el lugar sino por los artistas - que colaboraron.

Mateos, Francisco.- "El escultor Alberto". "El socialista", Madrid 25 de febrero de 1926 (1ª). Alberto después de Ibéricos hace su segunda exposición en el Salón del Ateneo de Madrid, con apuntes - del natural, interpretaciones del natural y estudios para esculturas. Confirma y amplía los datos de José Francés.

Mateos, Francisco.- "Esculturas populares de -
Alberto en el Ateneo". Periódico "La Tierra", Madrid 10
dic. 1931. Dichas esculturas corresponden a su exposi-
ción el 1 de dic. en el Ateneo de Madrid.

Neruda, Pablo.- "El escultor Alberto", en "Re-
pertorio americano", San José, Costa Rica nº 769, 5 sept.
1936. Referencia "Obras Completas", B. Aires 1968, t.
II, p. 1409. (Equivocadas las fechas del Catálogo del
Museo de Arte Contemporáneo sobre Alberto y la "Revis-
ta de Occidente", enero 1970, n. 82, que dan el año -
1934).

Oteiza, Jorge de.- "De la escultura actual -
en Europa: El escultor Alberto". Santiago de Chile -
1936.

De Pedro, Valentin.- "El escultor Alberto".
Periódico "Informaciones", Madrid 1925, 12 de junio.
Resalta la valía de Alberto.

Periódico "La Tierra", martes 2 de junio -
1931.

-Ateneo de Madrid- comunica la inauguración el 2 de junio de la exposición de dibujos del pintor B. Palencia y del escultor Alberto.

Ibidem, lunes 30 nov. 1931, da a conocer su exposición al día siguiente 1 de dic. en el Salón del Ateneo, organizada por la sección de Artes Plásticas.

Revista "Alfar". "Salón de Artistas Ibéricos". Madrid 1925, n. 51. Publica el "Manifiesto" de los Ibéricos y una descripción y crítica de la Exposición sacada del periódico madrileño "El Sol". Este último texto aparece en "La Voz", 28 de mayo 1925, n. 1436.

Revista "Arte". "La sociedad de artistas ibéricos expone en el extranjero". Madrid 1932 p. 32. Los lugares fueron Copenhague y Berlin. Según cita la revista, las obras que presentó Alberto fueron: "Escultura de Horizonte", "Tres formas femeninas para arroyos de juncos", "Escultura Toledana" y "Signo de mujer rural en un camino lloviendo".

"Revista de las Españas". Madrid 1927, julio, n. 11, p. 449. En este año hubo una exposición

en el Patio del Ministerio de Instrucción Pública, debido al concurso nacional para la erección de un monumento a Góngora. Alberto consiguió un accésit por su boceto presentado.

"Revista de las Españas", Madrid abril-mayo - 1929, p. 107.

Nos habla de su exposición de esculturas en el Pabellón Carlos III.

Revista "Gaceta de Bellas Artes", Madrid mayo 1936, n. 457. Da la noticia siguiente:... "Después de la exposición Picasso, la Sociedad ADLAN ha preparado una exposición para el escultor Alberto. Presenta una colección reducida de originalísimas esculturas y otra más amplia de dibujos coloreados".

Revista "Nueva Cultura". Valencia marzo-abril 1936, n. 11. p.6. Tras reproducidos los cuatro dibujos políticos de Alberto, con textos del propio autor.

Revista "Octubre". "I Exposición de Arte Revolucionario". Madrid 1934, abril n.6. p. 16. Exposi-

ción de Alberto en el Ateneo en 1933. ...» Del 1 al 12 de diciembre de 1933, en el saloncillo bajo del Ateneo de Madrid, organizada por la Revista Octubre, los Artistas revolucionarios y simpatizantes celebraron su primera exposición. Gran resonancia entre los trabajadores».

La misma revista en el año 1933, meses de oct-nov, p. 25, reproduce un «Dibujo Político» de Alberto, sátira contra el capitalismo.

De Torre, Guillermo.- «Carta de Madrid». Revista «Gaceta de Arte». Tenerife, noviembre 1933, n. 21. Acerca del Salón de Otoño y Grupo Constructivo. Incluye un comentario sobre la revista madrileña «Arte».

Westerdhal, Eduardo. «El escultor Alberto». «Gaceta de Arte». Tenerife sept-oct, 1934 p.1, n. 30. Hace una crítica normal.

5º) ARTICULOS SOBRE ALBERTO POSTERIORES A LA GUERRA CIVIL.-

Se introducen en la crítica estética y son convenientes por la valoración y aproximación a su obra, por lo cual resulta aconsejable su lectura.

Amón, Santiago.- "La vertical y el vacío - en la escultura de Alberto". Revista "Nueva Forma", - Madrid, junio 1969, n. 41. Situa a Alberto dentro de la escultura contemporánea.

Bozal, Valeriano.- "Alberto Sánchez". Revista "Aulas", Madrid 1963, sept. n.7. Admite cierta relación de sus formas con el surrealismo, opinión - que se debilita en sus "Cuadernos Hispanoamericanos" 1965.

Bozal, Valeriano.- "El escultor Alberto - Sánchez", en "Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid - 1965, n. 187-188, p. 313. De gran interés su estudio sobre Alberto, aunque personalmente no comparta algunas opiniones, reúne datos y documentos apreciables, dando una visión de conjunto de su obra, relacionándola con el restante arte de la época.

Bozal, Valeriano.- "El escultor Alberto - Sánchez". "Revista de Occidente", Madrid, enero 1970, n. 82. Reanuda el estudio de Alberto y las ideas fundamentales son las mismas que podemos encontrar en - "Cuadernos Hispanoamericanos".

Canón Aznar, José.- "Teoría de Alberto". Re
vista "Estructura". Madrid 1973, n. 3. p. 40.

Sandor Kontha "Alberto Sánchez 1895-1962".
folleto, publicado en Budapest, 1964.

Lacasa, Luis.- "Alberto". Revista "Índice"
Madrid 1965 febrero, p. 27. Breve síntesis que expone
con claridad el contenido de la obra de Alberto indi-
cando algunos rasgos fundamentales de su escultura.

Helken, Margarita.- "Alberto o la voz del
Quijote". Artículo del periódico "Excelsior". México
14 febrero 1965. Motivado por la enorme pérdida su -
frida en el arte por la desaparición en octubre del
62, del escultor Alberto.

Neruda, Pablo.- "El escultor Alberto Sán-
chez", diario "El Siglo", Santiago 2 febrero 1964.
Sacado de las "Obras Completas de Neruda", B. Aires
1968. Enjuiciamiento caluroso y afectivo de Alberto
por su amigo Neruda, ya apuntado en el apartado de -
homenajes.

Neruda, Pablo.- "El escultor Alberto". "Siempre", México 22 de mayo 1963.

Neruda, Pablo.- "El escultor Alberto Sán-
chez". El Nacional. Caracas 27 dic. 1962.

"Noticiere Universal". Artículo sobre Alber-
to Sánchez, Barcelona 1965, 10-marzo.

Rejano, Juan.- "Alberto". "El Nacional". Me-
xico, 18 noviembre 1962.

Revista "Goya". Madrid, octubre 1965. Reco-
ge la noticia de la exposición de Alberto en París, -
en la Galerie Peintres du Monde.

Robles Vizcaino, Socorro "Aportaciones so-
bre Alberto". Publicado en vol. XI - fascículo 21 -
1974 de "Cuadernos de Arte" de la Universidad de Gra-
nada.

Da a conocer datos proporcionados por los
familiares.

- 6º) ESTUDIOS GENERALES.- Del nuevo arte español que a la -
par que se ocupan de Alberto, ofrecen el interés del
análisis de los años de renovación formal.

Abril, Manuel - La escultura española con-
temporánea, t. VI, p. 667-690, de la "Historia del
Arte" de Karl Woermann, Madrid 1925.

Aguilera Cerni, Vicente.- "Panorama del nue-
vo arte español". Madrid, 1966, Ed. Guadarrama, p. 32,
268 a 272. Informa sobre la exposición del grupo de -
Arte Constructivo 1933 en el Salon de Otoño de Madrid.

Anclair, Marcelle.- "Enfance et mort de -
García Lorca". Editions du Seuil, Paris 1968. Mencio
na a Alberto en su estudio sobre La Barraca, p. 257.

Bozal, Valeriano.- "El realismo entre el de-
sarrollo y el subdesarrollo". Ed. Ciencia Nueva, Ma-
drid 1966.

Bozal, Valeriano.- "El realismo plástico en
España de 1900 a 1936. Ed. Península. Madrid 1967.
Ofrece el interés del análisis.

Bozal, Valeriano.- "Historia del Arte en España". Madrid, ediciones ISTMO 1972. Habla de Alberto en repetidas ocasiones y extracta el contenido esencial del "Realismo plástico en España de 1900 a 1936", Madrid 1967.

Chavarri, Raul.- "Mito y realidad de la Escuela de Vallecas". Colección arte y estilo. 1975.

Gaya Nuño, Juan Antonio.- "Escultura española contemporánea". Ed. Guadarrama, Madrid 1957, p. - 123. Estudio que abre el camino de la plástica.

Huyghe, René.- "L'Art et l'homme", Paris - 1957-1961, volumen 3. Tiene únicamente una cita.

Moreno Galván, José María.- "El arte español entre 1925-1935". Revista "Goya", Madrid 1960, n. 36, p. 377. Estudia la década vanguardista.

Moreno Galván, José María.- "Introducción a la pintura española actual. Publicaciones españolas. Madrid 1960. De este libro interesa en especial "La pintura española entre 1925 y 1935".

Revista "Cuadernos de Arquitectura", publicación del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona, 1970, n. 79 (4º trimestre) con motivo de la "Exposicion ADLAN I Testimoni de l'epoca, 32-36", del 25 febrero a 31 marzo 1970. Estudio completo sobre ADLAN y la exposición efectuada, con un abundante material recogido para la misma.

Westerdhal, Eduardo.- "Realismo social del año 30" en "Suma y sigue del arte contemporaneo". Valencia 1963, n.3. Uno de los primeros ensayos sobre el surrealismo español.

72) ARTICULOS ESCRITOS A RAIZ DE SU EXPOSICION EN MADRID 1970.-

Ballester, José María.- "Alberto hizo su obra pensando en España". "Madrid"; sabado 13 de junio 1970. Declaraciones hechas por su viuda Clara - Sancha.

Borras, Luisa.- "Homenaje a Alberto Sanchez". Periódico "Destino", Barcelona, 4 de julio - 1970.

CAMPOY, A.M.- "Critica de exposiciones".
"A.B.C.". Madrid, sábado 10 marzo 1973, p. 67.

De Castro Arines, Jose.- "Alberto, la tierra y la sangre". Madrid, junio 11. 1970.

Chroniques de "L'Art Vivant". Paris agosto-septiembre 1970.

"Diario Femenino". Madrid-Barcelona, 3 de julio 1970.

"Articulo sobre Alberto. Cultura 702. "Dis-cóbolo", Madrid 20 junio 1970.

De la Escalera, Manuel.- "Alberto I, El Unico". "Revista Mexicana de Cultura". VI Epoca, n. 82, Mexico, D.F, 23 de agosto de 1970. Dice así: "En la exposición de Madrid, junto a fotos de su estudio y de la magnifica casa en donde vivió vemos también otras de la exposición homenaje en honor suyo que se celebró en el Museo Pushkin, en 1968."

Garcia Vifolus, M.A. "Un hombre llamado Alberto". "Belllas Artes 70". Madrid n.3 p. 41. Breve re

seña de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo.

Gigh, Juan.- Arte y Artistas.- "En Madrid: Exposición homenaje al escultor Alberto". "La Vanguardia Española" Barcelona, 3 de junio 1970.

Revista "Goya", Artículo titulado "Alberto - Sánchez escultor y pintor". Madrid 1965. Apunte sobre la exposición de Alberto en París, octubre 1965, en la Galería Peintres du Monde. En ella no figuró ninguna obra española.

Gutiérrez, Fernando.- Arte y Artistas.- "Alberto en el Tinell". "La Vanguardia", Barcelona, 1971.

Hierro, José.- "El escultor Alberto". Revista "Artes", Madrid mayo-junio 1970, n. 108-109, p. 5.

Jimenez, Salvador.- "Alberto Sánchez, acompañame". "Diario Arriba". Suplemento n. 1, 14 de junio 1970, Madrid.

Logroño, Miguel.- "Alberto Sánchez". "Diario Madrid" Madrid, 1970.

Marchán Fiz, Simón.- "La escultura española de Alberto Sánchez". Revista "Goya", Madrid 1970, n. - 97, p. 16. Excelente de contenido, sigue las sugerencias de Manuel Abril y la biografía de Luis Lacasa.

Marsá, Angel.- "Noticia del escultor Alberto", 1895-1962. "Jano" (medicina y humanidades). Barcelona 19 de enero 1973, n. 62.

Moreno Galván, José María.- "Alberto, Redescubrimiento de un escultor". Revista "Triunfo". Madrid, 13 de junio 1970, n. 419.

Moreno Galvan, Jose Maria.- Escribe sobre Alberto en la revista "Litoral". Málaga, marzo 1971, n. 17-18, p. 57.

Moulin, Racul-Jean.- "Madrid retrouve Alberto". "Les Arts", Paris, 2 de septiembre 1970. Menciona también las esculturas que presentó en París -

1965 en la Galerie Peintres du Monde junto con pinturas de Hernández Millares, Saura y Ortega. Fueron: - "Pájaro bebiendo agua", "Mujer castellana" y "Toro".

"Nuevo Diario". "Alberto". Madrid, 14 de junio 1970.

Olmedo, Manuel.- "Alberto. Genio español de la escultura". "A.B.C.", Sevilla, 21 de noviembre de 1970.

Ramírez de Lucas, Juan.- "Alberto el Cid - de la escultura española contemporánea". Revista "Arquitectura", año 12, n. 139, julio de 1970.

Santos Torroella.- "El escultor Alberto". Dietario artístico.- "El Noticiero Universal", Barcelona, miércoles 1 de julio 1970. Dice: "En 1959, - en una de las salas de la Unión de Artistas, Escultores y Escenógrafos de Moscú, se presentó una exposición retrospectiva de las obras de Alberto con dibujos y óleos desde 1928.

Santos Torroella.- "La exposición del escultor Alberto". "El Noticiero Universal", Barcelona, - miércoles 31 marzo 1971. p. 18. Dicha exposición aludida es la ya conocida en el Museo de Arte Contemporáneo en 1970.

"Time". Artículo sobre Alberto. European - Edition, agosto 31, 1970.

Umbral, Francisco.- Crónica de Madrid.- "Alberto Sánchez". Madrid 1970. Habla de la exposición - de Alberto en 1968, organizada por el Museo Pushkin - de Moscú.

Umbral, Francisco.- "Alberto. Mateos. Peinado. Urculo. Morant". "Arte y Hogar". Madrid nov. 1970. n. 302.

Valles Rovira, José. "Lo popular y universal de las esculturas de Alberto". Barcelona 26 de junio - 1970, en "Tele Expres".

"Periódico "Ya". Madrid 31 mayo 1970.p.8.

8º) CATALOGOS.-

"Alberto". Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, mayo-junio 1970. Abundante documental gráfico de su exposición antológica, en su mayor parte de la etapa rusa.

"Espagne", exposición realizada en la Galerie Peintres du Monde, octubre 1965, París. Del Catálogo solo tenemos de la parte que nos ocupa, el artículo sobre Alberto de Raoul-Jean Moulin. Más - las palabras de Aragon y de Picasso.

"Exposició ADLAN I TESTIMONI DE L'EPOCA - 32-36". Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Sección de exposiciones. Barcelona, 25 febrero al 31 marzo de 1970. La revista "Cuadernos de Arquitectura", publicación del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, desarrolla en el n. 79, 1970, un completísimo estudio de ADLAN y las actividades de la época, lleva por título: "ADLAN, testimonio de una época. Número preparado por Joaquín Horta y J. Corredor Matheos. Entre los materiales -

de documentación que allí se citan, como utilizados, aparece el Catálogo de la exposición Alberto celebrada en Madrid, 25 abril al 10 de mayo de 1936 y una acuarela de Alberto, p. 34 y 35.

Catálogo de exposición "De Rodin a nuestros días". Galería Theo. Madrid abril 1971. Figura un bronce "Toros Ibéricos". Comentarios a cargo de J. Camón Aznar.

Exposición "Alberto y grabados de Solana". Galería Columela Madrid 1 de marzo- 7 abril 1973. Esculturas de Alberto fundidas en bronce: ("Toro", "Minerva de los Andes", "Mujer castellana", "Mujer verde"). Texto de Juan Antonio Gaya Nuño.

"Orígenes de la vanguardia española 1920-1936", exposición en la Galería Multitud, Madrid - 1974. Se expuso de Alberto 4 acuarelas, boceto para el decorado de "La Romería de los Cornudos", bocetos del decorado central y los dos decorados laterales de "Fuenteovejuna". El Catálogo contiene interesantes textos, tablas cronológicas y bibliografía del momento artístico.

Catálogo sobre la exposición "La Barraca y su entorno teatral", en Galeria Multitud, Madrid - 1975. Pudimos ver en ella los telones originales para "La Romería de los Cornudos", Los bocetos para "Fuenteovejuna". El boceto para telon de fondo del decorado de "La Romeria de los Cornudos", mas tres figurines para "Fuenteovejuna", "Soldado", "Pascuala", "Alcalde", (acuarelas).

Catálogo. Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Casa de las Cadenas. Donaciones de la familia de 9 bronce y 11 dibujos de Alberto.

92) NOTAS ACLARATORIAS.

Resulta extraño que en la revista "La Gaceta Literaria" de Giménez Caballero no figure para nada tan insigne escultor. En la "Revista de Occidente", tan solo es citado por José Moreno Villa, tomo IX - 1925, p. 91, al referirse a la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos", y posteriormente un artículo en - enero de 1970, escrito por Valeriano Bozal. Sin embargo ambas revistas atienden al vanguardismo.

Academia de San Fernando.-

En 1927 se creó una Biblioteca de Bellas Artes, en el local de la antigua Academia de San Fernando. Tenían una sección de Catálogos ilustrados de Museos y Exposiciones oficiales y particulares. La Comisaría de Bellas Artes publicaba "El Boletín de las Artes de Hoy". Dicho boletín carece en la actualidad de existencia, cuando nos podía haber documentado con mayor amplitud. Por otra parte el material proporcionado por los Catálogos existentes hoy en la Academia,

ha sido infimo. (321)

Hemerotecas.-

La Hemeroteca Nacional posee un interesante artículo de Santiago Amón: "La vertical y el vacío en la escultura de Alberto".

La información conseguida en la Hemeroteca Municipal ha sido bastante completa. En ella los periódicos: "La Tierra", "La Voz", "Informaciones", "El Socialista", "El Heraldo de Madrid", así como las revistas: "Blanco y Negro", "Arte", "Revista de las Españas", "Gaceta de Arte", "Octubre", "Nueva Cultura", "Alfar" y "Gaceta de Bellas Artes" nos han resultado de enorme ayuda, para esclarecer su intensa etapa creativa hasta 1938.

Bibliotecas.-

La Biblioteca Nacional contiene interesantes estudios, como son los de Valeriano Bozal. A través de la Biblioteca del Museo Español de Arte Contem

(321) Catálogo de Pintura, Escultura, Grabado y Arte Decorativo. Madrid, octubre 1933, XIII Salón de Otoño.

poraneo, hemos conocido entre otras, las opiniones de José Hierro, Camón Aznar y Moreno Galván sobre la valía plástica de Alberto.

Asimismo los fondos documentales del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, nos han permitido -recopilar la serie de artículos publicados con motivo de su exposición monográfica en 1970.

Los periódicos y revistas consultados demuestran que algunos datos que ha publicado la familia de Alberto sobre sus exposiciones en España en el Catálogo de su exposición antológica en Madrid - 1970 y en otros folletos publicados por la Fundación, son erróneos o están incompletos.

Datos erróneos:

a) Las fechas de las exposiciones: primera de Alberto en el Ateneo, 1927, y segunda en 1930, Las fuentes consultadas dan las fechas 1926 y 1931 respectivamente.

b) Sitúan en 1.930 el premio recibido del Ministerio de Instrucción Pública, por la maqueta presentada, monumento a Góngora. Pero está claro y la prensa lo confirma que el homenaje a Góngora de escritores y artistas fué en el año 1927.

Datos incompletos:

a) No citan la exposición de 1924 que realizó en el V Salón de Otoño. Ni la del 29 en el Botánico.

b) No aclaran el año de la exposición de Alberto con el grupo constructivo de Madrid, que fue en 1933.

c) No mencionan la participación del escultor en la exposición de Copenhague 1932, organizada por los Artistas Ibéricos, y tampoco la exposición en el Ateneo en 1933.

d) No dan la fecha de la exposición Permanente de la Construcción, que organizó ADLAN, - en 1.936.

2.- PUENTES SOBRE ANGEL FERRANT.

1º) TEXTOS DEL ESCULTOR.

"La escultura y su área", publicado en la Re
vista "Alfar" La Coruña, 1924 nº 36, 37, 39, 42.

"El Estado y las artes plásticas". Diseño de
una configuración escolar. Revista "Arte". Madrid AÑO
I, n. 1, sept. 1932.

Opina Ferrant que deben existir Escuelas de
Artes Plásticas o mejor una Escuela constituida por -
diversas secciones esparcidas por la ciudad, como cé-
lulas de un cuerpo central.

"Mis objetos" en "Gaceta de Arte" Tenerife,
diciembre 1933, n. 22.

"Els objectes, l'escultura i l'amistad", en
la Publicitat. Barcelona 1932.

"Art funcional. Notes per a un analisis", -
en la Publicitat. Barcelona, 1932.

"Nota autobiográfica", en Monografía de Se-
bastian Gasch. Tenerife, 1939.

"Procedencia y enigmas de la forma como -
verdad absoluta de la escultura". Ed. Labyrinthe.
Suiza 1947.

"Cómo ha de ser una escuela experimental -
de arte". Remitido a E. Westerdahl. 1948.

"Prólogo a "Niños de mi molino", de Benja-
min Palencia. Ed. Clan. Madrid, 1948.

"El dibujo infantil en la antigua Escuela
del Mar". Ed. Garbí. Barcelona, 1949.

Declaraciones para P. Saporiti para "Time"
y "Life". Nueva York, 1949.

"Naturaleza de los móviles". Ed. Proal San-
tander, 1950.

"Las exposiciones nacionales de Bellas Ar-
tes". Índice de las Artes, 1950.

"Conocimiento de Matías Goeritz", en "Ver
y estimar". B. Aires, 1950.

"A propósito de la Bienal". Correo Litera-
rio. Madrid, 1951.

"Procedencia y enigma de la forma". Ed.
Nuestro Tiempo. Santa Cruz de Tenerife, 1951.

"Arte abstracto o arte no objetivo". Contes
taciones a una encuesta". Sur. Buenos Aires, 1951.

"Una definición de la Escuela de Altamira".
"Ver y estimar". Buenos Aires, 1952.

"Examen del vecindario del escultor". Confe
rencia en el Palacio de la Magdalena. Santander,
Santander, 1952.

"Para el Catálogo del Salón de los Once".
Madrid, 1952.

"La esencia humana de las formas". Publica-
ciones de la Escuela de Altamira, 1952.

"Sobre la escolaridad del dibujo". Primera
exposición internacional de dibujos infantiles. Ma
drid, 1953.

"Del campo plástico de los párvulos", 1953.

"Eclosión y continuidad del dibujo infan-
til". Mundo Hispánico. Madrid, 1953.

"Lección de ayer y la de Mauricio Lasansky".
Madrid, 1954.

"La esoultura en el aire de la habitación
moderna". Madrid, 1954.

"Dónde está la escultura". Club 49. Barcelon
na, 1955.

"En los yacimientos de mi esoultura". Ed.
"La Torre". Puerto Rico, 1958.

"La escultura interminable". 1959.

"La imagen insólita". Papeles de Son Arma-
dans. 1959.

"Por los alrededores de la escultura infi-
nita". Papeles de Son Armadans, 1961.

"Ante una escultura infinita". Colección -
Arte de Hoy, dirigida por Fernández del Amo. Madrid,
1960.

2º) ARTICULOS Y BREVES ESTUDIOS HASTA 1.934.

MORENO VILLA, JOSE: "Un escultor". "Revista de Occidente", julio 1925.

DE LA ENCINA, JUAN: "El escultor Angel Ferrant". "La Voz", 15 a 20 mayo 1928. Barcelona.

BENET, RAFAEL, en "La escultura moderna y contemporánea", 1928.

ABRIL, MANUEL: "L'escultor Angel Ferrant o les tres - Gracias de la forma" en "Gaceta de les arts" n. 10, Barcelona 1929.

- "Angel Ferrant, escultor", "Blanco y Negro", - 31 agosto 1930, Madrid.

SUCRE, JOSE MARIA: "El escultor Angel Ferrant", "Alfar", diciembre 1929, Montevideo.

GASCH, SEBASTIA: "Dibujos de Angel Ferrant". GATEPAC, n. 4, Barcelona 1.931.

- "Angel Ferrant", "Gaceta de Arte", Tenerife - 1934.

3º) ARTICULOS DE AÑOS POSTERIORES.-

VIVANCO LUIS FELIPE: "Esculturas de Angel Ferrant", -
Suplemento de Arte. Revista Escorial núm. 2,
Madrid 1943.

- "Angel Ferrant en la escultura Contemporánea".
Rev. "Goya", Madrid 1954, sept - oct - n. 2,
pág. 82.

LA FUENTE FERRARI, ENRIQUE: "El proyecto inconcluso -
del teatro Albéniz" en "Arte español", 1945.

D'ORS, EUGENIO: "Este muñeco" en "La Vanguardia", 31
enero 1946, Barcelona.

- "Angel Ferrant". Punta Europa Madrid 1956.
Serie de artículos.

CAMON AZNAR: "Arte y Artistas", "A B C" nov. 1947.

GOERITZ, MATHIAS: "Las últimas esculturas de Henri -
Moore y Angel Ferrant", "Cobalto", núm. 3, -
Barcelona 1948.

LLOSENT, EDUARDO: "El gran anual del Círculo de Be-
llas Artes", "Arriba", 14 diciembre 1948.

SANCHEZ CAMARGO: "Exposiciones en siete días", "Hoja - del lunes", 28 febrero, 1949.

ROMERO BREST, JORGE: "Angel Ferrant y la inquietud actual", "Ver y estimar", núm. 10, Buenos, Aires 1949.

THARRATS, JUAN: "Ferrant", "Dau al Set", Barcelona, 1.951.

GAYA NUÑO, S.A; "Escultura española contemporánea", - Ed. Guadarrama, Madrid, 1957.

DEL CASTILLO, A; "Angel Ferrant en el Museo de Arte - Contemporáneo", "Diario de Barcelona", 21 enero 1961.

RODRIGUEZ, AGUILERA, CESAREO: "De nuevo Angel Ferrant", "Revista Gran Via", 21 enero 1961, Barcelona.

TORROELLA, S.R.: "La plástica irónica de Angel Ferrant", "El Noticiero", 18 enero, 1961, Barcelona.

42) MONOGRAFIAS.

GULLON, RICARDO: "Angel Ferrant y Mathias Goeritz",
Ed. Palma, Madrid 1949.

- "Angel Ferrant". Monografías Altamira, Santan-
der, 1951.

MARRERO, VICENTE: "La escultura en movimiento de An-
gel Ferrant". Ed. Rialp, Madrid 1954.

VIVANCO, LUIS FELIPE: "Ferrant", Colección Artistas
Contemporáneos, Ed. Gallades, Madrid, 1954.

WESTERDHAL, EDUARDO: "Ferrant". Colección Los Arque-
ros", "Cuadernos de Arte", Las Palmas de Gran
Canaria, 1954.

FERNANDEZ DEL AMO, J. LUIS: "Ferrant". "Colección -
Arte de Hoy". Madrid 1960.

PAPELES DE SON ARMADANS. Núm. LIX. dedicado a Fe-
rrant, 1961, febrero. Palma de Mallorca.

ROMERO ESCASSI JOSE: "Angel Ferrant". Dirección Ge-
neral de Bellas Artes, 1973.

5º) COMENTARIO AL CATALOGO "ANGEL FERRANT".

Inventario general de su obra realizado por la -
Galería Juan Mas con motivo de la exposición retros-
pectiva 1975 en dicha Galería de Arte. Texto de San-
tiago Amon. En dicho catálogo no figura ninguna es-
cultura surrealista de los años 30.

3.- MIRO ESCULTOR.-

1º) IMPORTANTES TEXTOS DE MIRÓ.-

"Je rêve d'un grand atelier"

publicado en 1.930 dans "XX^e siècle"

"Je travaille comme un jardinier"

1958, recogido de una entrevista, por Yvon

Tallandier. Publicado en "XX^e siècle", Paris

1964.

2º) MONOGRAFÍAS Y ESTUDIOS GENERALES QUE SE OCUPAN DE
LA OBRA ESCULTÓRICA DE MIRÓ.

SWEENEY, JAMES JOHNSON: "Joan Miró", 1941.

New York. The Museum of Modern

Art. Ed. Polígrafa 1971.

- "The Miró atmosphere", 1959. New York. Traducido al castellano por Santos Torroella, "Atmósfera Miró", Barcelona. Fotos Gomis y Prats.

CIRIOT, J. EDUARDO: "Joan Miró", 1949, Cobalto, Barcelona.

ELGAR, FRANK: "Miró". París 1954.

PREVERT, JACQUES et Ribemont - Dessaigles:

"Joan Miró". Editeur Maeght,
París 1.956.

HUNTER, SAM: "Joan Miró: Das graphische Werk".

Stuttgart, Hatje 1958. Trad. española por
Ciriot 1959, editorial Gustavo Gili.

ERBEN, WALTER: "Joan Miró". Munich, Prestel 1959.

Se ocupa especialmente de la pintura. Traducción castellana de la versión inglesa por Matilde Horne, México, 1961.

SOBY, JAMES THRALL: "Joan Miró". New York

The Museum of Modern Art, 1959.

Trad. española Puerto Rico 1.960.

DUPIN, JACQUES: "Joan Miró la vie et l'oeuvre", Paris

1961, ed. Flammarion. Traducido al inglés -

"Joan Miró: life and work", New York, Londres, Thames and Hudson, 1962.

WEELLEN, GUY: "Miró" Paris, Hazan 2 vols: Miró 1924-

1940, Miró 1940-1955.

Traducción española por Ciriot, ed. Gustavo Gili 1.960.

LASSAIGNE, JACQUES: "Miró" , Lausanne, Skira 1963.

Estudio biográfico y crítico.

GASSER, MANUEL: "Joan Miró", 1963. Holanda. Trad. cas

tellana, Buenos Aires, Barcelona, 1969.

BONNEFOY, YVES: "Miró". Milán, Silvana Editoriale

d'Arte. 1964.

PENROSE, ROLAND: "Création dans l'espace de Joan -

Miró" París, 1966, y "Miró" 1.970. Londres

Trad. castellana, Ediciones Polígrafa 1972,

Barcelona.

RUBIN: "Dada and surrealismo art", New York, 1.968.

TAPIE, MICHEL: "Joan Miró". Milán, Fratelli, Fabbri

Editori. 1970.

BUCCI, MARIO: "Joan Miró". Grandes maestros, Edicio-

nes Nauta, 1970.

CHILO, MICHEL: "Miró l'artiste et l'oeuvre", París,

Maeght 1971.

DUPIN, JACQUES: "Miró sculpteur". Polígrafa, Barcelo-

na, 1972.

JOUFFROY ALAIN, y PEIXIDOR JOAN: "Miró sculptures".
París editor Maeght 1974, impreso en Ale-
mania, Munich.

3º) BIOGRAFIAS CRITICAS ESPAÑOLAS (PINTURA)

AREAN, CARLOS: "Miró". Cuadernos de Arte.

GASCH, SEBASTIA: "Joan Miró". Barcelona, 1963.

CIRICI PELLICER, A: "Miró y la imaginación". Omega
1949, Barcelona.

- "Miró en su obra". Nueva Colección Labor, -
Barcelona 1970.

CORREDOR MATHEOS, J.- "Miró". Colección Artistas Es-
pañoles contemporáneos. Bellas Artes 1971,
2ª edición 1.975.

"MIRO". Maestros actuales de la pintura y -
escultura catalanes. Bilbao 1.974. Recoge -
testimonios poco conocidos, tanto autobiográ-
ficos como de personas estrechamente relacio-
nadas con Miró y opiniones críticas de sus -
obras, de diversos países.

4ª) ARTICULOS HASTA 1936

GASCH, SEBASTIAN: "El pintor Joan Miró" "La Gaceta Literaria", 15 abril 1927, nº 8.

"Joan Miró" "La Gaceta Literaria", 1 agosto 1928, nº 39.

"CAHIERS DE BELGIQUE", Bruselas, 1929, vol 2. Textos de -
Sebastián Gasch, Robert Desnos y Salvador Dalí.

"CAHIERS d'ART", París 1934, vol 9 nº 1-4, pág. 11,58.

Textos de Christian Zervos, Maurice Raynal, Robert Desnos, Benjamín Péret, Ernest Hemingway, René Jaffé, Ragnar Hoppe, George Antheil, Will Grohmann, Vicente Huidobro, Pierre Gueguen, James Johnson Sweeney, Herbert Read, J.V. Foix, Jacques Viot, Anatole Jakovski.

ZERVOS CHRISTIAN: " L'oeuvre de Joan Miró de 1917 a 1933".

"Cahiers d'Art". París, vol 9, nº 1-4, pág. 11,58.

"GACETA DE ARTE", Tenerife, Canarias, 1936, nº 38. Textos de Eduardo Westerdhal, Ragnar Hoppe, Vicente Huidobro, Leónide Massine, Christian Zervos.

52) CATALOGOS DE MAYOR INTERES

"JOAN MIRO" 1961. Catálogo crítico incluido en la obra de Jacques Dupin.

"JOAN MIRO" Catálogo de su exposición realizada en 1968 en la Fondation Maeght en Saint-Paul de Vence, Retrospectiva.

"JOAN MIRO" Exhibition Japan, 1966 National Museum of Modern Art, Tokyo. August 26-october 9. Introducción por Jacques Dupin (interesa para pintura y escultura).

"MIRO" Catálogo de su exposición en el Recinto del Antiguo Hospital de la Santa Cruz. Nov. 1968 enero 1969, en Barcelona. Exhibición del mayor conjunto de su producción artística. La pintura, ordenada por cronología llenaba cuatro salas de la planta baja, en la última de las cuales alterna con piezas de cerámica y obras escultóricas. Otro grupo de estas últimas se hallaba en el piso superior cerca de una extensa representación de la obra gráfica del artista.

La introducción del catálogo se debe a J. Ainaud de Lasarte. Evocación de Jacques Dupin. Prólogo de Francesc Vicens. Esquema biográfico de Jacques Dupin

y Rosa M^a. Subirana. Antología crítica de Rafael Santos Torroella, desde 1918 a 1968. La catalogación de la obra de Miró toma como base el catálogo de Dupin y el de Saint-Paul de Vence. Comprende: esculturas desde 1966 a 1968; cerámicas en colaboración con J. Llorens Artigas de 1945 a 1968, y Joan Gardy Artigas. Grabados y litografías de 1930 a 1944; de 1948 a 1957. Libros con ilustraciones originales. Carteles de presentación para exposiciones. Bibliografía. Obras generales. Monografías. Textos de Miró. Entrevistas. Publicaciones ilustradas por Miró. Homenajes poéticos. Números especiales de revistas. Algunos catálogos de exposiciones. Ensayos y artículos especiales en periódicos y revistas. (No figuraron esculturas de los años estudiados).

"MIRO Sculpture in bronze and ceramic 1967-1969" May 1970.
Pierre Matisse Gallery . New York.

"JOAN MIRO: Magnetic Fields" New York 1972. For The Salomon R. Guggenheim Foundation. Catálogo de interés para la pintura del artista.

"MIRO" Jacques Dupin. May 1973. Pierre Matisse Gallery. New York.

"Sobre tinxims Miró" Pierre Matisse Gallery. New York. October 1973.

"MIRO" Catálogo de su exposición en la Galerie Melki, París 1974. Introducción de Douglas Cooper. Cada obra del catálogo se acompaña de textos de Miró extraídos de "Yo trabajo como un jardinero"

"JOAN MIRO" Catálogo de su exposición retrospectiva del 17 de mayo al 13 de octubre 1974 en la Grand, Palais 1974. Exposición realizada por la Reunión de Museos Nacionales con la colaboración de los Servicios técnicos del Museo del Louvre y las Galerías nacionales de la exposición del Grand Palais. Prefacio de Jean Leymarie.

"MIRO" Fundació Joan Miró Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Parc de Montjuic, Barcelona. Catálogo 1975 debido a la apertura de la exposición en junio del mismo año; contiene textos de Joan Teixidor y Francesc Vicens.

El edificio construido por Josep-Lluís Seat es de estructura abierta. Allí se expone la obra donada por Miró. Habrá también obras de otros artistas. No será sólo un Museo, sino un lugar de búsquedas, que incluye en sus proyectos: biblioteca, centro de documentación, auditorio.

4.- PICASSO ESCULTOR

1º) IMPORTANTES MONOGRAFÍAS QUE SE OCUPAN DE SU ESCULTURA

"PICASSO" The world's Masters. The studio publications.

London 1930.

JEDLIKA, GOTTHARD: "Picasso" Zurich 1932.

PAMPROLINI : "Picasso scultore" 1943.

ZERVOS, CHRISTIAN: "Picasso". Paris 1949.

KAHNWEILER, DANIEL HENRY: " Les Aculptures de Picasso".

Editions du chene. Paris 1948.

ARGAN, GIULIO CARLO: "Scultura di Picasso", 1953.

PENROSE, ROLAND: "Picasso", New York. 1961

JAFFE, L.C. HANS: "Pablo Picasso" New York. Traducido

por Cirlot. Ed. Labor, Barcelona. 1967.

WERNES SPIES: "Pablo Picasso. Das plastische Werk" 1971.

Versión española de Gisela Kitzziel: "Esculturas de

Picasso". Barcelona 1971; se trata de la obra completa escultórica.

CORREDOIR MATHEOS, JOSE: "La escultura de Picasso" Artículo

publicado en "Bellas Artes 74", nº 30, febrero 1974.

2ª) SELECCION DE ARTICULOS Y ESTUDIOS GENERALES

" HOMMAGE A PICASSO". En "Documents, " París 1930 nº 3.

"PICASSO" en "Gaceta de Arte". Henerife, nº 37, marzo 1936, número especial.

GAYA NUÑO: "Picasso", Ed. Omega 1950.

- "Bibliografía crítica y antológica de Picasso". Extraordinario repertorio de 1570 ,libros y artículos sobre Picasso. Ediciones de la Torre, - universidad de Puerto Rico, San Juan 1966.
- "Picasso" 2 tomos. Ed. Aguilar. Con aproximación en la escultura a la localización de las fechas de su modelado y de su fundición.

CAMON AZNAR: "Picasso". Espasa Calpe. 1956,

"PICASSO" Documents iconographiques" Genève 1954. Préface et notas de Jaime Sabartés.

CABANNE PIERRE: "Le siècle de Picasso", 2 vols. París 1975. Excelente biografía crítica.

5.- DIVERSOS ESTUDIOS

YEPES

TORRES GARCIA: "Yepes. Un grup d'art constructiu a Madrid", en Revista "Art", febrero de 1934, pág.156.

"GACETA DE ARTE", Tenerife, nov,1933, nº 21. pág. 1.
Artículo que trata de Yepes por su exposición con el grupo constructivo.

Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne". Fernand Hazan editor. París 1970. Comentario crítico de - Yepes.

BENJAMIN PALENCIA

1ª) MONOGRAFIAS.

BONNARD ABEL: "Benjamín Palencia", Ed, Palma, Madrid 1948.

FARALDO RAMON: "Benjamín Palencia", Barcelona 1949.

"Benjamín Palencia", Artistas españoles contemporáneos. Dirección General de Bellas Artes.1972.

CASTRO CARMEN: "Italia con Benjamín Palencia".Madrid 1959.

PLANELLAS,JOSE : " Benjamín Palencia y nosotros.Alicante 1963

DE LA PUENTE, JOAQUIN: "Benjamín Palencia, "fauve" pan-
teísta", Madrid 23 octubre 1965, nº 71.

2º) ARTICULOS Y CATALOGOS UTILES

ENCINA, JUAN DE LA: "Los artistas ibéricos". "La Voz."
Madrid 2 junio de 1925.

ALCANTARA, FRANCISCO: "Los artistas ibéricos". "El Sol".
Madrid, 29 mayo 1925.

ESPINA, ANTONIO: "B. Palencia". "Gaceta Literaria". Ma-
drid, 15 noviembre 1928.

ABRIL, MANUEL: "Artistas de hoy" "Blanco y Negro". Ma-
drid, 30 noviembre 1930.

BERGAMIN, JOSE: " Conferencias". "El Sol", Madrid 14
mayo 1932.

AZCOAGA, ENRIQUE: " Benjamín Palencia en París". "Luz"
Madrid 8 diciembre 1933.

DELAGILLE, PIERRE: "Un peintre espagnol" en "Les Beaux
Arts", París 26 mayo 1934.

GERARD, ROBERT: "Les peintres de l'Espagne" "Gringoise",
París 1937.

FONTES, LUIS: "Palencia", "Madrid", Madrid 7 enero 1943.

FRANCES, JOSE: "Benjamín Palencia", "Domingo", Madrid
27 marzo 1944.

CATALOGO "BENJAMIN PALENCIA". Los nuevos artistas españoles, 24 reproducciones y palabras preliminares del propio Palencia, diciembre 1931. Ed. Plutarco 1932.

CATALOGO " Dibujos de B. Palencia de 1920 a 1967" Galería Theo, exposición del 6 noviembre al 2 diciembre 1967.

"DIBUJOS DE B. PALENCIA" en "Cuadernos de Arte", colección Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura, nº 44. Ibérico europea de ediciones 1975. Texto de Francisco Garfias.

EDUARDO GREGORIO

CAMPOY, MANUEL "Diccionario crítico del arte español contemporáneo". Ibérico europea de ediciones 1973.

(Citado en los estudios generales de escultura española actual).

EUDALDO SERRA.-

GIRLOT, JUAN EDUARDO: "La escultura del siglo XX. Si.
Omega, Barcelona 1956.

TEIXIDOR, JUAN. "Eudaldo Serra". Cuadernos de Arte. Pu-
blicaciones españolas. Madrid 1964. Colección
Ordenaria, nº 145. Con motivo de la exposición
en la Sala Catalina del Ateneo de Madrid, fe-
brero 1964.

(Mencionado en estudios generales de la escul-
tura actual española).

CARLOS FERREIRA

AZCOAGA: "La obra en marcha de Carlos Ferreira" Alfa -
guara 1972. Monografía del escultor que consta
del estudio de Azcoaga, prólogo de Camilo José
Cela, introducción de Fullaondo. Recoge sus ex-
posiciones habidas en Madrid, Venecia, Barcelo-
na, Bilbao, Santander, Milán, Sao Paulo, Salz -
burgo, Viena y París. Menciona los artículos -
escritos en las revistas madrileñas desde 1946.

Entre los estudios que se ocupan de Ferreira y su obra
con cierta extensión figuran:

CIRLOT, JUAN EDUARDO: "La escultura del siglo XX". Ed.
Omega, Barcelona 1956.

GAYA NUÑO, J.A. y RUBIO, JAVIER: "Formas de la escultura
contemporánea". El hierro en el arte español.
Ed. Aguado 1966.

/ Otras opiniones críticas sobre Ferreira, se pueden
hallar en los estudios generales de la escultura es -
pañola y arte actuales).

LEANDRE CRISTÓFOL

VILADOT, GUILLEM: "Leandre Cristófol", Lérida 1964, 1ª
edición.

CORREDOR MATHEOS, J. VILADOMAT: "Cristófol, obra reali-
zada entre 1962, 1965 ". Lérida 1967.

SOLDEVILA, J. VIOLA GARCÓN Y VILADOT: " Cristófol, esforç
i cultin vocacional". Lérida 1968.

6.- EL SURREALISMO

1º) SURREALISMO ESPAÑOL.-

"Manifiesto surrealista español", publicado en "La Tierra", 29 abril 1931.

a) La Gaceta Literaria.

Gasch, Sebastián.- "Del cubismo al superrealismo". "La Gaceta Literaria", 15 octubre 1927, nº 20.

Gasch, Sebastián.- "Superrealismo". "La Gaceta Literaria". Año III, Madrid 1º abril 1929, nº 55.

Gasch, Sebastián.- "Superrealismo".- Panorama internacional de arte". "La Gaceta Literaria", 15 junio 1929, nº 62.

Gasch, Sebastián.- "Superrealismo". "La Gaceta Literaria", 1 octubre 1929, nº 67.

Gasch, Sebastián.- "Variedades superrealistas". "La Gaceta Literaria", 1 marzo 1930, nº 77.

Montanya, Luis.- "El superrealismo". "La Gaceta Literaria", 15 febrero 1928, nº 28.

b) Gaceta de Arte.-

Anon.- "Exposición surrealista del pintor Oscar Domínguez". "Gaceta de Arte". Tenerife, mayo 15 1933. Desde el 4 al 15 de mayo expone en la 2ª Sala del Circulo de B. Artes de Tenerife, 15 óleos que prepara para su exposición en París.

López Torres, Domingo.- "Surrealismo y revolución". "Gaceta de Arte", Tenerife, octubre 1932, nº 9.

Ibidem "Psicología del surrealismo", marzo 1933, nº 13.

" "Aureola y estigma del surrealismo", sept. 1933, nº 19.

" "Indice de publicaciones surrealistas", nov. 1934 nº 31

c) Revista Alfar.-

Arconada, M.- "Hacia un superrealismo musical", Madrid 1925.- Explicaciones y derivaciones. Revista "Alfar", La Coruña, nº 47.

Bergamin, José.- "Nominalismo supra-realista". Madrid 1925, Revista "Alfar". La Coruña, nº 50.

Picon, Pierre.- "La revolución super-realista". "Alfar" sept. 1925, nº 52. La Coruña.

d) Otras revistas.

Suau, Gabriel.- "El surrealismo en el cine". Revista "Artes". Madrid, nov. 1966, nº 79.

De Torre, Guillermo.- "Superrealismo", en "Historia de las literaturas de vanguardia".- Ed. Guadarrama, Madrid, 1965, pág. 361.

Vila Selma, Jose.- "Commemoración del surrealismo: Andre Bretón (1896-1966). Madrid 1966. t. 3 pág, 191. "Tercer Programa".

Waldberg, Patrick.- "Le surrealisme". Genève 1962. Waldberg entiende el surrealismo como un estado.

Madberg. P.- "Les initiateurs du surrealisme". París, Unesco 10/ 18, 1969.

Adell, M.- Comentario al libro de Illde. Revista "Insula", mayo 1972.

Bozal, Valeriano.- "El surrealismo en España". Revista "Artes". Madrid, nov. 1966, nº 79.

Marco, Joaquín.- "Muerte o resurrección del surrealismo español". Revista "Insula". Madrid marzo 1973, nº 316-317.

Sánchez Marín, Veneciano.- "Expresionismo y surrealismo en la pintura de la Nacional". Revista "Goya". Madrid, 1968, nº 87, pág. 144.

Sarane, Alexandrian.- "Miró regarde le soleil en face". "Arte". París 19 au 25 mai 1965, nº 1006. (Da la noticia de una exposición de Miró de 32 pinturas en la galería Maeght).

Revista "Insula", Número conmemorativo del cincuentenario del surrealismo. Año XXIX, nº 337, Dic. 1974 Madrid.

e) Monografías.-

Dalí, Salvador.- "Film-arte, Film-an-tiartistico". A Luis Buñuel cineasta. "La Gaceta Literaria", 15 dic. 1927, nº 24. Traducido por el autor del catalán expresamente para la Gaceta Literaria".

Dalí, Salvador.- "La conquista de lo irracional". Ediciones surrealistas, 1935.

Dalí, Salvador.- "Manifiesto Místico". París 1952.

Dalí, Salvador.- "Diario de un genio". Barcelona 1964. Editor Luis de Caralt.

"Noticiero Universal", Barcelona 4 mayo, martes 1965, da la noticia del "Diario de un genio" de Salvador Dalí.

Descharnes, Robert.- "Dalí de Gala". La Bibliothèque des Arts. París. Edita Lausanne, 1962.

Fernandez Molina, Antonio.- "Dalí". Artistas Españoles Contemporáneos. Dirección General de Bellas Artes. Madrid 1971.

Gerard, Max.- "Dalí". Imprimeurs, Draeger, París 1968. Versión española, Jose Corredor Matheos. Edición española: Blume, Barcelona, 3ª edición española, octubre 1970.

"Maruja Mallo".- (1928-1942). Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1942. Estudio preliminar por Ramón Gómez de la Serna.

f) Bibliografía

Catalogo. Galerías Dalmau. Exposición. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Comisión de Cultura. Presentación por Alexandre Cirici. Barcelona 22 febrero a 12 marzo 1969.

Dalmau. Carpeta Galerías Dalmau. Barcelona 1969. Recopilación, montaje y diseños: E. Bonell, J.M. Casabella, P. Casajoana, J. Morera.

Ilie, Paul.- "The surrealist Mode in Spanish literature". An interpretation of basic trends from post-romanticism to the Spanish Vanguard. Ann Arbor the university of Michigan Press 1968. Traducción de Juan Carlos Gurutchoy: "Los surrealistas españoles". Taurus 1973.

Ilie, Paul.- "Documents of the Spanish vanguard". Chapel Hill. The University of North Carolina Press. Studies in the romance languages and literatures. Number 78. Editado en España en: Artes Gráficas Soler. Valencia, 1969.

Morris, C.B.- "Surrealism and Spain". Cambridge University Press, 1972.

Rodriguez-Aguilera, Cesareo.- "Antología española de arte contemporáneo". Ed. Barna. Barcelona 1955. Prólogo de Eugenio D'Ors (estudio sobre el surrealismo).

2ª) SURREALISMO: ESTUDIOS GENERALES.-

Ades, Dawn.- "El Dadá y el Surrealismo", Ed. Labor Barcelona 1975. Título original: "Dada and Surrealism", London, 1974. Ensayo limitado en muchos aspectos. Señala las diferencias no las semejanzas entre Dadá y surrealismo y se centra sobre todo en las artes plásticas.

Alquié, Ferdinand.- "Philosophie du surréalisme". París 1955. Minucioso estudio del surrealismo, en el cual -

explica cómo responde a una "Búsqueda del ser".

Andoin, Ph.- "André Breton". París, Colección Bibliothèque idéale Gallimard, 1970. Estudio analítico de las obras de Breton por un miembro del grupo surrealista, contiene además una bibliografía.

Aragon, Louis.- Breton, André.- "Surrealismo frente a realismo socialista", Jean -Jacques Pauvert Editeur, 1967. Textos incluidos en el volumen titulado "La clé des champs" de André Breton. Son los artículos de A. Breton: "De límites no fronterizos del surrealismo", "Por un arte revolucionario independiente". Y artículos de Louis-Aragon: "En Moscú hay escultores". Les Lettres Françaises n. 399, 31 de enero 1952. (Esta selección y la traducción en lengua española, a cargo de Tusquet. Editor, 1973, Barcelona.

Bédouin, J.L.- "Vingt ans de surréalisme". París, Denoel, 1961. Es una de las mejores fuentes sobre la historia del movimiento surrealista durante los años 1939-1959.

Bozal, Valeriano.- "André Breton". Revista "Artes", Madrid, nov, 1966, n.79.

Breton, André.- "Les pas perdus", 3^{ème} édition. París 1924. Editions de la Nouvelle Revue française. Traducción por Miguel Veyrat, Alianza Editorial. Madrid 1972.

Breton, André.- "Manifeste du Surréalisme". París 1924. Publicado en París 1962 por Jean-Jacques Pauvert. Traducido al castellano por Andres Bosch. Madrid 1969, Ediciones Guadarrama. Es texto fundamental.

Breton, André.- "Texto superrealista". Traducido por M. Nufiez de Arenas, París 1926, Incluye poesías de Paul Eluard. Revista "Alfar". La Coruña, junio 1926 n, 58.

Breton, André.- "Le revolver à cheveux blancs". Editions des cahiers libres. París 1932.

Breton, André.- "Antología del Humor Negro". Ed. Anagrama, Barcelona 1966. Título original: "Anthologie de l'humor noir", París 1939. Trad. Joaquín Jordá. Libro de excepcional importancia.

Breton, André.- "Revolución surrealista a través de André Breton". Versión castellana Raquel Bengolea. Monte Avila Editores C.A. 1970. Caracas - Venezuela. Es una biografía de André Breton.

Breton, André.- "Arcane 17. Seguido de Ajours y Luz - Negra". Versión castellana de Ramón Mayrata y Carlos Wert Al-Borak, s.a. de ediciones, 1972. Título original: "Arcane 17, suivi de Ajours et la Lumière Noire". Ed. Jean Jacques Pauvert, París 1947. Extensa bibliografía.

Breton, André.- "Manifiestos del surrealismo". Editorial Guadarrama, 2ª edición, Madrid 1974. Título original: "Manifestes du Surréalisme". Traductor Andrés Bosch.

Carrouges, M.- "André Breton et les données fondamentales du surrealisme". París. Colección "Les Essais". Gallimard 1950, reedición, Colección "Idées", Gallimard.

Duplessis, Yvonne.- "El surrealismo". Colección ¿Que sais-je?, n. 76. 1972. Trad. en lengua castellana por Alexandre Ferrer, 1ª edición en 1972. Barcelona. Iniciación al surrealismo.

Durozoi, G. y Lecherbonnier, B.- "El surrealismo". Trad. de Josep Elias. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974. Colección Universitaria de bolsillo Punto y Omega. Título original: "Le surrealisme, thèmes, techniques". Se consideran las fuentes y el desarrollo histórico del surrealismo, la forma literaria de los surrealistas, la realización e interpretación de sus obras. Añade una interesante bibliografía crítica.

Gaunt, William.- "Los surrealistas". Ed. Labor 1973. Título original "The Surrealists". Editada por Thames and Hudson Ltd. Londres. Su rama es la pintura.

Hytier, Jean M.- "Le surrealisme". "Littérature Française", t, II, Larousse. París 1949.

Moreno Galván, José María.- "Estética Contemporánea". Madrid 1965. ("El surrealismo").

Nadeau, Maurice, "Historia del Surrealismo". Trad. castellana, Juan Ramon Capella. Ediciones Ariel. Esplugs de Illobregat. Barcelona 1972. Título original: "Histoire du surrealisme", París 1945. T. II. "Documents surréalistes", París Ed. du Seuil, 1948.

Passeron, R.- "Histoire de la peinture surréaliste". París, Le Livre de Poche, 1968. Texto bien documentado.

Pierre, Jose.- "Le surrealisme", París 1965, Editions Rencontre lausanne. "El surrealismo", t. 21, ed. Aguilar Madrid 1969. Aclara la aportación personal de cada pintor al movimiento.

Pierre, Jose.- "Pintura surrealista 1919-1939". "Pintura surrealista 1940-1970". Traducido por Eduardo Cirlet. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1971.

7.- OTRAS FUENTES SOBRE EL ARTE NUEVO ESPAÑOL.

Revistas y periódicos que tratan de la renovación formal española: 1925 - 1936. La gran variedad de artículos nos obliga a clasificarlos por su asunto, procurando en todo momento seguir un orden de revistas. De ellas nos ocupamos mas extensamente al analizar la panorámica española cultural.

1ª) ARTISTAS IBERICOS.- Iniciadores de una nueva expresión y por lo mismo, pilares de nuestro arte evolucionado merecen un detenido elogio (Hay que añadir los artículos ya mencionados en las fuentes sobre Alberto).

"Arte". Revista de la Sociedad de Artistas Ibericos Madrid. En el núm, 1 septiembre 1932, el "Texto de la sociedad al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes", es un fiel exponente de la situación artistica española por estas fechas.

Abril, Manuel.- "Los Ibericos en el extranjero. Exposiciones en Copenhague y Berlin". Revista "Arte". Madrid. Año II, n. II, junio 1933. Amplia el conocimiento de la mencionada exposición.

"Alfar". Salón de Artistas Ibericos. "Manifiesto".
La Coruña, julio 1925, n.51. Firman el manifiesto la cre-
ma de la intelectualidad española. En el mismo número se
puede leer el artículo sobre la exposición de Ibéricos,
sacado del periodico "El Sol", Madrid.

Moreno Villa, Jose.- "Nuevos Artistas". Revista de
Occidente". Madrid 1925. T. IX, p. 81. Primera exposición
de la Sociedad de Ibericas. (Ornamentación de Bares y Ba-
rradas).

Ronco, Candido.- "Exposición de Artistas Ibericos".
Revista "Gaceta de Bellas Artes", Madrid, 1925, n. 267.

De La Encina, Juan.- "Hay ha sido inaugurada la expo-
sición de Artistas Ibericos". Periodico "La Voz", Madrid,
28 mayo 1925, n. 1436. Artículo con motivo de la apertura
de la exposición. Sobre la misma sigue escribiendo en el
diario:

"Los artistas Ibericos". "La Voz", 29 mayo 1925.

"Salón de Artistas Ibericos" "La Voz", 9 junio 1925

" " " " 16 junio 1925

" " " " 20 junio 1925

" " " " 23 junio 1925

" Los artistas Ibericos" "La Voz", 25 junio 1925

" Salón de Artistas Ibericos", "La Voz", 29 junio 1925

Delarue, Jose Maria.- Crónica de Arte.- "El Salón de los Ibéricos". Periodico "Informaciones", 24 junio 1925, p.5ª. Exalta la valia de Solana.

D'Ors, Eugenio.- "La exposición de Artistas Ibéricos" "A.B.O", 3 junio 1925.

2º) PRINCIPALES RENOVADORES.- Dignos representantes de nuestra vanguardia.

a) La Gaceta Literaria.-

Abril, Manuel.- "Juan Gris". "La Gaceta Literaria", 1 junio 1927, n, 11. Palabras de Juan Gris sobre cada principio esencial del cubismo. Abril considera a Gris como "una de las conciencias más claras del movimiento cubista junto con Gleizes".

Alberti, Rafael.- "La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo". "La Gaceta Literaria", 1 julio 1929, n.61. Son poesias (Fotografías de "Muella" y "Gloaca").

Espina, Antonio.- "Vázquez Díaz". Un claro exponente de la pintura moderna. "La Gaceta Literaria" 15 junio 1927, n. 12. Comenta rasgos de su obra con motivo de su exposición en el Museo de Arte Moderno.

Espina, Antonio.- Arte. Nova Novorum.- "Maruja Mallo".
"La Gaceta Literaria", 15 junio 1928, n. 36. De hecho ex -
cepcional califica la presentación de cuadros de Maruja Ma-
llo en el recinto de la "Revista de Occidente".

Espina, Antonio.- "Gregorio Prieto". "La Gaceta Lite-
raria", 1 julio 1928, n. 37. Expone en el salón de Amigos
del Arte.

Espina, Antonio.- Gaceta de Arte.- "Tres Pintores".
(Moreno Villa, Pelegrin y Tugores). "La Gaceta Literaria",
1 enero 1929, n. 49.

"La Gaceta Literaria", 1 junio 1928, n. 35, "Exposi -
ción de Maruja Mallo". Refiriéndose a la ya inaugurada ex-
posición de M. Mallo en la Revista de Occidente, La Gaceta
Literaria reconoce haber sido una de las primeras revistas
que hablaron de sus cuadros.

García Maroto, Gabriel.- "La dominante optica.- El
arte de hoy".- "La Gaceta Literaria", 15 enero 1927, n.2.

Gasch, Sebastia.- "Salvador Dalí". "La Gaceta Litera-
ria", 15 julio 1927, n. 14. Expuso a últimos de enero en
las Galerías Dalmau, de Barcelona, ofreciendo, según opina
Gasch, su obra actual, concesiones a ese instinto poetico.

Gasch, Sebastián.- "Lorca Dibujante". "La Gaceta Literaria", 15 marzo 1928, n. 30. Crítica: "Los Dibujos de Lorca son: plástica, equilibrio de líneas, dimensión, relación de tonos".

Gasch, Sebastián.- "Pintura. Ramón Gaya". "La Gaceta Literaria", 15 julio 1928, n. 38. Palabras textuales: "Recien llegado a París... la Galería Percier y varios coleccionistas han adquirido obras suyas, y la Galería Quatre Chemins ha abierto una exposición de sus telas." De ellas se desprende que Ramón Gaya consigue un sitio en el París artístico.

Gasch, Sebastián.- Arte y Artistas.- "El realismo de la pintura nueva". "La Gaceta Literaria", 1 enero 1929, n. 49. Profundiza en la esencia del arte moderno.

Gasch, Sebastián.- Gaceta de Arte.- "Obras recientes de Dalí". "La Gaceta Literaria", 1 febrero 1929, n. 51.

Gasch, Sebastián.- "Comprensión del arte moderno". "La Gaceta Literaria", 1 septiembre 1929, n. 65.

Gasch, Sebastián.- "Ya vuelven los barbaros, madre".
"La Gaceta Literaria", 15 junio 1930, n. 84. Acerca del
pintor Mateos.

Gimenez Caballero, E.- "Gasch, Dalí, Montanya". "La
Gaceta Literaria", 1 diciembre 1928, n. 47. Son biogra-
fías.

Gómez De la Serna, Ramón.- "Pintora Angela Santos".
"La Gaceta Literaria", 1 abril 1930, n. 79.

Jarnes, Benjamín.- "La pintura de Francisco Bores".
"La Gaceta Literaria", 1 noviembre 1927, n. 21. Diálogo
entablado entre el crítico Jarnés y Bores, aclarando el
pintor a lo largo del mismo su pintura.

Maos, Federico.- "El salto mortal". "La Gaceta Li-
teraria", 1 marzo 1928, n. 29. Acerca de la pintura nue-
va, Miró, B. Palencia, Bores, Viñes...

Maos, Federico.- "Pintores murcianos. Pedro Flores".
"La Gaceta Literaria", 1 diciembre 1928, n. 47.

Olivares, A.- "Los pintores españoles en París".-
Arte.- París 1927. "La Gaceta Literaria", marzo 15-III-27.
Olivares con residencia casi constante en París y uno de
nuestros mejores renovadores de arte, comenta la visita
de Picasso a nuestros pintores jóvenes, que realizó en
sus mismos estudios para conocerlos mejor. Y la intención

del crítico E. Teriade de organizar una exposición con las obras de este grupo de pintores ya aludidos. Bores, Peinado, Viñes, Ossío, G. de la Serna.

Pérez Ferrero, Miguel.- "Lo vivo y lo pintado". Anotaciones a los cuadros "fuera de concurso" de Ponce de León. "La Gaceta Literaria", 15 octubre 1930, n. 92.

Pérez Ferrero, Miguel.- "Forma y fondo de la estampa imaginativa española". "La Gaceta Literaria", 15 febrero 1931, n. 99. Notas acerca de la técnica de pintura de Francisco Mateos.

Santeiro, Jose Ramón.- "Maruja Mallo". "La Gaceta Literaria", Madrid, 1 mayo 1931, n. 105.

Teriade, E.- "Los nuevos pintores". París. "La Gaceta Literaria", 1 mayo 1927, n. 9. Analiza la aportación de ricos materiales del primer período cubista para los jóvenes artistas que encuentran con ellos nuevos modos de expresión.

Teriade, E.- "Los jóvenes pintores españoles en París". París 1927. "La Gaceta Literaria", Madrid, 1 agosto 1927, n. 15. Su crítica gira en torno a la personalidad creadora de Bores.

De Torre, Guillermo.- "Adios a Barradas". B. Aires 1929, marzo. "La Gaceta Literaria", 15 mayo 1929, n.58. Con ocasión de su muerte.

Valdeavellano, Luis.- "Maruja Mallo en su carrousel" "La Gaceta Literaria", 1 septiembre 1927, n.17.

b) Gaceta de Arte.-

Cassou, Jean.- Crítica sobre Maruja Mallo en "Revue Hebdomadaire", n. 28 mayo 1932, "Gaceta de Arte", julio 1932, n.6 El celebre crítico frances señala sus dos etapas significativas. La primera de alegres imagenes y la segunda en la que nos ofrece un mundo de pesadillas, Maruja Mallo expuso en la Galería Pierre.

"Gaceta de Arte".- "Gaceta de Arte y sus notas", octubre 1933, n. 20. Guion explicativo de Torres García de sus actividades de grupo.

Ibidem.- "Maroto y sus escuelas de acción artística". Tenerife, junio 1934, n. 27. (Seis años de acción artística en América 1927 a 1934. Exposición Museo de Arte Moderno. Madrid, mayo 1934.)

Ibidem.- Artículo desde Madrid sobre Maruja Mallo.
"Escenografía", texto de la artista. Marzo 1935, n. 34.
Anuncia la Gaceta la primera gran exposición de arte surrealista en Sta Cruz de Tenerife, en abril, organizada por la Gaceta de Arte y el Ateneo de Tenerife.

García Cabrera, Pedro.- "La concéntrica de un estilo en los últimos congresos". "Gaceta de Arte", Tenerife, noviembre 1934, n. 31. Reflexiones sobre el arte abstracto.

López Torres, Domingo. "Picasso y cubismo". "Gaceta de Arte", Tenerife, agosto 1932, n. 7. Otros artículos sobre Picasso son: Pestana Ramos, Oscar "Picasso, primera época".

Westerdahl, Eduardo: "Picasso, período monstruoso".

Salmon, André: "Cubismo". París.

Mahaut, Henri: "Picasso", París.

López Torres, Domingo.- "Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí".- "Gaceta de Arte", Tenerife, julio 1934, n. 28. Incluye el artículo más notas sobre Biografía, exposiciones, bibliografía y Revistas.

Pestana Ramos, Oscar.- "Picasso: Primera época".
"Gaceta de Arte", Tenerife, agosto 1932, n. 7 (Ya mencionado).

De torre, Guillermo.- Carta de Madrid.- "Mateos y su castellanismo". "Gaceta de Arte". Revista Internacional de Cultura. Año 3, Tenerife enero-febrero 1934, n.23. Francisco Mateos reúne buen número de óleos, dibujos y temples en el Salón del Museo de Arte Moderno, pertenecientes a una serie que titula "Retablo de las campesinas castellanas para una pintura mural".

De Torre, Guillermo.- Madrid.- "Pintura constructiva. Luis Castellanos, en el Ateneo". "Gaceta de Arte", Tenerife, julio 1934, n. 28. Al hablar de los expositores diferencia la estética ya personal de Maruja Mallo, Alberti, B, Palencia, Luna, Mateos, Moreno Villa... Mientras que los cuadros de Castellanos traducen al influjo de Torres García.

En la página 2 escribe "Carta de Madrid". Muy interesante crítica sobre el panorama en España por estos años de exposiciones y concursos.

Westerdahl, Eduardo.- "Alfonso Ponce de León".- "Gaceta de Arte", Tenerife, marzo 1933, n. 13. Biografía y crítica. (Foto "Deseoso" de Ponce de León 1930, para el Teatro Figaro.

Westerdahl, Eduardo.- "Maruja Mallo la constante dramática de su pintura". "Gaceta de Arte", Tenerife, julio 1933, n. 17. Su cambio de estilo arranca de su contacto con Bretón en París el año 1932.

Westerdahl, Eduardo.- "Pintura española: José Gutiérrez Solana". "Gaceta de Arte", Tenerife, agosto 1934 n. 29.

o) Otras revistas.-

"D'Aci i D'Alla". Barcelona desembre 1934, n. 179, V. XXII. Número extraordinario dedicado al arte del s. XX, dirigido por LL. Sert i J. Prats (GATCPAC i ADLAN). Interesantes grabados.

Abril, Manuel.- El arte en España.- "Juan Esplandiú". Revista "Alfar", Diciembre 1924, n. 45.

Abril, Manuel.- "El arte de Joaquín Sunyer", Madrid, marzo 1925. Revista "Alfar", La Coruña, 1925, n. 48 (Fotos).

Abril, Manuel.- "Barradas el uruguayo". Revista "Alfar", La Coruña, 1925, n. 49. (Dibujos).

Alberti, Rafael.- "Paisajes de Vázquez Díaz", Madrid 1924. Revista "Alfar", La Coruña, 1924, n. 42.

.... "Faltaba a nuestro paisaje la nota clara y a la par fría que ha traído este hombre".

Deza Mendez, Gonzalo.- "Mateo Hernandez, el renovador de la talla directa". Paris 1924. Revista "Alfar", La Coruña, junio-julio 1924, n. 41. (Dibujo de Barradas "Mi premio Bolin" 1923).

Gris, Juan.- Conferencia: "De las posibilidades de la pintura". Revista "Alfar", La Coruña, septiembre 1924, n. 43. (Dibujos).

Gutierrez Gili, Juan.- "Maese Dalmau y Barradas el uruguayo". Revista "Alfar", La Coruña. Año VI, abril 1926 n. 57. Presenta a ambos como grandes iniciadores. (Dibujos de Barradas).

Subias, J.- Artículo sobre Salvador Dalí. Barcelona, 1924. Revista "Alfar", La Coruña, mayo 1924, n. 40. Examen de sus etapas estilísticas. (Reproducciones de Dalí y dibujo de Barradas "Mi sobrino Calixto" 1923).

Abril, Manuel.- "Comentarios a nuestros grabados". Revista Arte". Madrid. Año II, n. II, junio 1933.

De Torre, Guillermo.- "Publicaciones de Arte". Revista "Arte", Madrid, Año II, n. II, junio 1933. Comprende monografías y revistas.

Gasch, Sebastia.- "Salvador Dalí". Revista de Sevilla "Mediodía", febrero 1928, n. 10.

Nelken, Margarita.- "Arte nuevo del nuevo mundo". Revista "Nueva Cultura", Valencia, enero 1936, n. 10.

Piqueras, Juan.- "En los 40 años del cinema. El arte del cinema, como expresión económica". Revista "Nueva Cultura" 1936, n. 11.

Revista "Nuevo Mundo". "Trayectoria del cartel español moderno". 1896 a 1933, 31 marzo 1933, n. 2.038.

Revista "Ocotubre". Madrid "I. Exposición de Arte Revolucionario". Abril 1934, n. 6.

Renau, Jose.- "Fundamentaciones de la crisis actual del Arte". Revista "Orto", Valencia, marzo 1932, n. 1.

Abril, Manuel.- "María Mallo", p. 80. "Revista de Occidente", toma XXI, 1928. Madrid (julio-agosto-septiembre). Primera exposición de Maruja en la Revista de Occidente, con una treintena de cuadros, entre óleos y estampas coloreadas.

Jarnes, Benjamin.- "Rafael Barradas". "Revista de Occidente" 1929, p. 389. (enero-febrero-marzo). Noticia necrológica. Fallecimiento de Barradas en Montevideo. "Esta misma revista de Occidente le debe el proyecto de una estructura material que conserva y unas primeras ornamentaciones que admira".

Mumford, Lewis.- "Asimilación de la máquina". "Revista de Occidente", octubre 1935, n. XLVIII. Los nuevos pintores y escultores como una fuente de contenido artístico, perciben la máquina.

Fernández Almagro, Melchón.- "María Mallo". Revista "Verso y Prosa", Murcia, 1928, n. 11 junio, año II.

Mateos, Hernandez.- "La escultura nueva". Periódico "La Tierra", 29 V 1931.

d) Libros.-

García Maroto, Gabriel.- "La Nueva España 1930". Madrid 1927. Ediciones Biblos.

Torres García, J.- "Notes sobre Art". Barcelona 1913.

3º) ARTICULOS SOBRE LA RENOVACION DEL ARTE EN GENERAL.-

Y por los mismos años.

a) La Gaceta Literaria.-

Cordova Iturburu.- "Morrah Borges de Torre". B. Aires, noviembre 1929. Revista "La Gaceta Literaria", 1 de enero 1930, n. 73. Año IV.

Gasch, Sebastián.- "Panorama de la moderna pintura europea". "La Gaceta Literaria", 1 de febrero 1928, n. 27". Los Carteles literarios expuestos por Gimenez Caballero en Galerías Dalmau, sugieren múltiples consideraciones al atento espectador de las manifestaciones del arte moderno".

Gasch, Sebastián.- "Pintura y Cinema".- "La Gaceta Literaria", 1 octubre 1928, n. 43.

Gasch, Sebastián.- "Creación e imitación". "La Gaceta Literaria", 1 enero 1930, n. 73. Año IV.

Gasch, Sebastián.- "Intensidad". "La Gaceta Literaria", 1 mayo 1930, n. 81.

Ledesma Ramos. R.- "Cinema y arte nuevo". "La Gaceta Literaria", 1 octubre 1928, n. 43.

D'Ors, Eugenio.- "Formas". Waldemar George, Rouault, Bernald. "La Gaceta Literaria", 1 enero 1930, n. 73. Año IV.

D'Ors, Eugenio.- "Actualidades, eternidades". "La Gaceta Literaria", enero 1930, n. 74. Acerca de Rouault, Falke, Delacroix y Matisse.

D'Ors, Eugenio.- "Giorgio de Chirico y la inteligencia sarcástica". "La Gaceta Literaria", 1 abril 1930, n. 79.

Ortega y Gasset.- "Nuevo arte en el mundo. Arquitectura 1928". "La Gaceta Literaria", 15 abril 1928, n. 32.

Pestana Nobrega, Ernesto.- "La actitud crítica en la pintura del s. XX". "La Gaceta Literaria", 15 agosto 1928, n. 40.

Richert, Gertrudis.- "El nuevo arte alemán". "La Gaceta Literaria", 1 mayo 1928, n. 33. Se refiere al movimiento artístico que suele llamarse "postexpresionismo" o nuevo objetivismo.

b) Gaceta de Arte.

Barra H, Alfredo.- "Paul Klee". "Gaceta de Arte", mayo 15, 1933.

López Torres, Domingo.- "Hans Arp". "Gaceta de Arte" marzo 1934, n. 24.

Westerdahl, Eduardo.- "Movimientos simples en la estética actual". "Gaceta de Arte", Tenerife, 1 marzo 1932, n. 2. Según el son dos los movimientos: "el de reacción a la complejidad de lo superfluo. El de acción por imperativos económicos".

Westerdahl, Eduardo.- "La escultura y sus expresiones veloces". "Gaceta de Arte", Tenerife, noviembre 1932, n. 10.

Westerdahl, Eduardo.- "Dramatismo y concreción en la plástica contemporánea". "Gaceta de Arte", Tenerife, Mayo 15, 1933.

Westerdahl, Eduardo.- "Reaparición animalista y peligros". "Gaceta de Arte", Tenerife, diciembre 1933, n. 22. El movimiento animalista se valora en la última pintura.

42) ENTORNO CULTURAL DE PREGUERRA.- Estas fuentes junto con las anteriores completan el conocimiento y ayudan a esclarecer el momento artistico cultural de la década española. (Casi todo el material proviene de la revista mas importante de preguerra. La Gaceta Literaria). Giran en torno a los siguientes temas:

a) Centenario de Gongora.-

Diego. Gerardo.- "Un escorzo de Gongora", "Revista de Occidente", enero 1924.

"La Gaceta Literaria".- "Centenario de Gongora", Madrid, 1 junio 1927, n. 11.

Abregón, de Antonio y Chorot.- "Más sobre Gongora" "La Gaceta Literaria", 15 enero 1928, n. 26.

b) Exposiciones.-

Espina, Antonio.- "Exposición Maroto". "La Gaceta Literaria", 15 julio 1927, n. 14, p. 52.

Espina, Antonio.- "Los carteles de Gacé". "La Gaceta Literaria", 15 enero 1928, n. 26, p. 52.

Espina, Antonio.- "Exposiciones en Madrid". "La Gaceta Literaria", 1 febrero 1928, n. 27. Se refiere a la pintura de Valentín de Zubiaurre vasco, escultura del gallego Santiago Bonome y sobre exposiciones de Juan Bonage y Esteban Vicente en el Ateneo.

Espina, Antonio.- "Exposiciones". "La Gaceta Literaria", 1 marzo 1928, n. 29. Exposición de Salvador Alariza en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

"La Gaceta Literaria", 1 octubre 1930, n. 91. "Exposición de Arquitectura y Pintura modernas. S. Sebastian". Habla de M. Mallo.

García Bellido, A.- "Exposiciones".- "Arquitectura Nueva".- Gaceta del Arte. "La Gaceta Literaria" 15 junio 1929. n. 60.

Gasch, Sebastián.- "Naturaleza y Arte". "La Gaceta Literaria", 1 enero 1928, n. 25. Sobre la exposición titulada "Les Fauves".

Gasch, Sebastián.- "La exposición en Dalmau". "La Gaceta Literaria". Madrid, 1 febrero 1928, n. 27.

Gasch, Sebastián.- "Panorama". "La Gaceta Literaria" 1 nov. 1929, n. 60. En este número "Exposiciones. Arte Global" por Enrique Lafuente.

Gasch, Sebastián.- "Pedro Flores en las Galerías Dalmau", Barcelona, mayo 1930. "La Gaceta Literaria", 1 junio 1930, n. 83.

Giménez Caballero.- "Nueva moral de lo abominable". Artículo de El Robinson Literario de España, número especial. Y "El Robinson entre sus amigos los salvajes ibéricos". Conferencia pronunciada el 1 de octubre en S. Sebastián ante la exposición de Artistas Ibéricos, organizada por el Ateneo Guipuzcoano. "La Gaceta Literaria", 1 nov. 1931, n. 117.

D' Ors, Eugenio.- "El Salón de Otoño de París". "La Gaceta Literaria", 1 dic. 1929, n. 71. Viene también el artículo de Sebastián Gasch Titulado "La inaugural de las Galerías Dalmau", nov. 1929.

D' Ors, Eugenio.- "Una historia del Arte hispánico". "La Gaceta Literaria", 1 julio 1931, n. 109.

o) Publicaciones.

"La Gaceta Literaria", 15 julio 1927, n. 14. "Itinerario de Revistas españolas".

"La Gaceta Literaria" 1 mayo 1929, n. 57. "Revistas" Gaceta de Arte.

"La Gaceta Literaria". Año V. Madrid 1931, 1 enero n. 97. "Resumen de 1930".- (Música de 1930 por César M. Arconada. Teatro 1930, Rafael Marquina. Literatura Política: Francisco Ayala. Filosofía, R. Lademua Ramos. Perfil de revistas: Miguel Pérez Ferrero).

"Gaceta de Arte". Tenerife, junio 1933, n. 16. "Índice de Revistas".

d) Artículos de arte varios.- Descubren la intensa vida artística de la Gaceta Literaria.

Abril, Manuel.- "El arte moderno y los católicos". "La Gaceta Literaria", 1 abril 1928, n. 31.

Aller, Angel.- "La pintura de Méndez Magarinos". Montevideo, enero 1930. "La Gaceta Literaria", Madrid 1 marzo 1931, n. 100.

Cassou, Jean.- "Una tenida por el rito andaluz". "La Gaceta Literaria", 1 abril 1927, n. 7.

Cassou, Jean.- "La vuelta a Murillo". "La Gaceta Literaria", 1 sept. 1927, n. 17.

Espina, Antonio.- "El problema del retrato". "La Gaceta Literaria", 1 octubre 1927, n. 19.

Espina, Antonio.- "Solana". "La Gaceta Literaria".
15 nov, 1927, n, 22, p. 5ª.

12 Espina, Antonio.- "El arte de siempre y la espiritualidad". "La Gaceta Literaria", 1 junio 1928, n. 35.

"La Gaceta Literaria", 15 abril 1931, n. 104. "La música en el Asia Central".

Gasch, Sebastián.- "Arte decorativo". "La Gaceta Literaria", 1 julio 1928, n, 37.

Gasch, Sebastián.- "Un escultor Rebull". "La Gaceta Literaria", 15 octubre 1928, n. 44.

Gasch, Sebastián.- "El arte poético y plástico del pintor Domingo". "La Gaceta Literaria", 15 dic, 1928, n, 48.

Gasch, Sebastián.- "Dos pintores valencianos".- Gaceta del Arte.- "La Gaceta Literaria", 1 marzo 1928, n. 53.

Gasch, Sebastián.- "Actitudes". "La Gaceta Literaria", 1 julio 1930, n, 85.

Gasch, Sebastián.- "La querelle de l'art vivant". "La Gaceta Literaria", 15 julio 1930, n. 86.

Gasch, Sebastián.- "Pintura belga". "La Gaceta Literaria", 1 nov, 1930, n. 93.

Guilherme, Felipe.- "Arte y naturaleza en Portugal. Ribatejo". "La Gaceta Literaria", 15 sept. 1927, n. 18.

Lafuente, Enrique.- "Goya y el centenario". "La Gaceta Literaria", 15 abril 1928, n. 32.

Lafuente, Enrique.- "Bibliografía del centenario de Goya".- "Le Corbusier en Madrid". Más la "Bibliografía artística" de Gasch Sebastián. "La Gaceta Literaria", 15 mayo 1928.

Lafuente, Enrique.- "Arte en América". "La Gaceta Literaria", 15 agosto 1929, n. 64.

D'Ors, Eugenio.- "Ricardo Canals". "La Gaceta Literaria", Madrid, 15 marzo 1931, n. 101-102.

D'Ors, Eugenio.- "Arte Persa en Londres". "La Gaceta Literaria", 1 abril 1931, n. 103.

Ganga, Ginés.- "Cien años de arte checo". "La Gaceta Literaria", 1 abril 1931, n. 103.

D'Ors, Eugenio.- "Mario Tozzi". "La Gaceta Literaria", 1 agosto 1931, n. 111.

Paszkiewicz, Marjan.- "Tres cuadros de Velázquez".
"La Gaceta Literaria", 15 septiembre 1927, n. 18 (Foto
de "Montserrat" de A. Ferrant).

52) PINTURA SOCIAL.- O una nueva tendencia pictórica.

a) Revistas.

Díaz Hernández, J.- "Formas plásticas y formas sociales". "Nueva España", 9 enero 1931. Año II, n. 29.
Se puede sintetizar el contenido en esta frase: "Todo arte verdaderamente humano, ahora, es expresión de un sistema de acción colectiva". Entiéndese la acción colectiva dirigida a los fines clásicos de la verdad y la belleza.

López Torres, Domingo.- "Arte social: George Grosz"
"Gaceta de Arte", 1 febrero 1932, n. 1.

López Torres, Domingo.- "Arte social: Erwin Piscator". "Gaceta de Arte", Tenerife, 1 mayo 1932, n. 4. Piscator añadió a la revolución política, la técnica.

Westerdahl, Eduardo.- "Tendencias horribles y heroicas en la pintura social". "Gaceta de Arte", Tenerife, julio 1932, n. 6.

Westerdahl, Eduardo.- "Croquis conciliador del arte puro y social". "Gaceta de Arte", Tenerife, abril 1934, n. 25.

b) Periódico "La Tierra".

Mateos, Francisco.- "Los socialistas y el arte". "La Tierra", 2 julio 1931. Mateos anuncia el despertar del "arte social".

Mateos, Francisco.- "¿Arte?. ¿Política?". Ibidem, 15, VIII, 1931.

"Fin de la pintura burguesa". 10, IX, 1931.

"Charla a los pintores. El realismo", 15, IX, 1931

"¿Un arte proletario?. Aclaremos", 25, XI, 1931.

6º BIBLIOGRAFIA SOBRE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA.-

a) Bibliografía de postguerra Estudios Generales.-

AGUILERA CERNÍ: "Iniciación al arte español de la post guerra". Barcelona 1.970.

ALCOLEA GIL: "Escultura española". Barcelona 1.969.

AREAN, CARLOS: "Veinte años de pintura de vanguardia - en España". Editora Nacional, Madrid 1.961.

AREAN, CARLOS: "Joven figuración en España". Cuadernos de Arte. Publicaciones españolas, 1963.

AREAN, CARLOS: "Escultura actual en España". Tendencia no imitativas. Publicaciones. El Duero. Madrid, 1967.

AREAN, CARLOS: "Artes aplicadas en la España del s. XX". Publicaciones El Duero, Colec. Espacio. Madrid 1.967.

AREAN, CARLOS: "La escultura abstracta en España". Tercer Programa, Madrid 1968, t. 9.

AREAN, CARLOS: "La pintura española. De Altamira al s. XX". Madrid 1.971.

AREAN, CARLOS: "Arte joven en España". Publicaciones - españolas. Madrid 1971, n. 516.

AREAN, CARLOS: "Treinta años de arte español", 1943 - 1972. Ed. Cuadarrama, Madrid 1972. Estudia sólo a la generación del 48.

AREAN, CARLOS: "Cinco momentos en cien años de arte español, 1874-1973". Organización Editorial, Madrid, enero 1.973.

BOZAL, VALERIANO: "Situación económica de nuestra escultura". Rev. "Artes", Madrid 23 Octubre 1965, n. 71. Estudio de enorme interés.

BOZAL, VALERIANO: "Constructivismo y Realismo". Rev. "Artes", Madrid, marzo 1966, n. 74.

BOZAL, VALERIANO: "Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje". Colección Los Suplementos. Editorial Cuadernos para el diálogo. Madrid 1.970.

BOZAL, VALERIANO: "El lenguaje artístico". Ediciones Península. Madrid 1.970.

BOZAL, VALERIANO: "Cultura y Capitalismo". Ed. Cuadernos para el dialogo. Edicusa. Madrid 1972.

BUCKLEY, R. y CRISPIN, J: "Los vanguardistas españoles - 1925-1935". Selección. Alianza Editorial. Madrid 1973.

DEL CASTILLO, ALBERTO: "La pintura española en el s. - XX, 1900 - 1939". Madrid 1968, t. 9.

CIRICI PELLICER, A: "El arte modernista catalán", 1951, Barcelona.

CIRLOT, JUAN EDUARDO: "La escultura del siglo XX". Ed. Omega. Barcelona 1956.

DORFLES, GILLO: "Últimas tendencias del arte de hoy". Ed. Labor, Barcelona 1969.

DE LA ENCINA, JUAN: "Retablo de la pintura moderna. De Goya a Picasso". B. Aires 1953.

FIGUEROLA FERRETTI, LUIS: "La pintura española en el - s. XX. 1939 - 1967". Madrid 1968, t. 9.

GAYA NUÑO, J. ANTONIO: "Escultura española contemporánea". Guadarrama, Madrid 1957.

GAYA NUÑO, SANTOS TORROELLA Y DE CASTRO ARINÉS: "20 años de pintura española". Textos. Cuadernos de Arte - del Ateneo de Madrid. Exposición organizada por el Ateneo de Madrid en 1962.

GAYA NUÑO, J.A. Y RUBIO, JAVIER: "Formas de la escultura contemporánea". Madrid 1966, ed. Aguado. Acerca de la escultura en hierro.

GAYA NUÑO, J.A.: "Historia del arte español". Madrid - 1968.

GAYA NUÑO, J.A.: "La escultura española del s. XX"/ Tercer Programa. Madrid 1968, t. 9. p. 103.

GAYA NUÑO, J.A.: "La pintura española del s. XX". Madrid 1970. De interés desde 1901 a 1935. De 1936 a 1970.

GARCIA VIÑO: "Pintura española neofigurativa". Guadarrama, Madrid 1.968.

COMEZ BEDATE, PILAR: "Ética y estética del arte constructiva". Madrid 23 mayo 1965, n. 69.

GUILLOT CARRATALA, JOSE: "Doce escultores españoles - contemporáneos." Ed. May fe. Madrid 1953.

JIMENEZ-PLACER, FERNANDO: "Historia del arte español".
Ed. Labor. Madrid 1.955.

LAFUENTE FERRARI: "Historia de la pintura española",
Salvat 1.971.

LINO VAAMONDE, JOSE: "Salvamento y protección del tesoro
artístico español durante la guerra, 1936-
1939." Caracas-Venezuela, 1.973.

POMPEY, FRANCISCO: "Escultores españoles" 1.959, n.º
113.

SANCHEZ CAMARGO: "Pintura española contemporánea". La
Nueva Escuela de Madrid, t. I. Madrid. Ediciones
Cultura Hispánica, 1.964.

TUÑON DE LARA, MANUEL: "Medio siglo de cultura española
1885-1936." Editorial Tecnos. Madrid, 1970.
Espléndido estudio de la intelectualidad española.

VIVANCO, LUIS FELIPE: "1ª Bienal Hispano-Americana del
Arte". Madrid 1952.

b) Monografías.

AGUILERA CERNI, VICENTE: "Julio González". Dirección General de Bellas Artes. Madrid 1.971.

CAMON AZNAR.- "Artículo sobre Pablo Gargallo". Rev. - "Goya", sept-oct. 1.955, n. 8.

CIRLOT, JUAN EDUARDO.- "El escultor Julio González". - Rev. "Goya", enero-febrero 1955, n. 4. p. 206.

GALLEGO, JULIAN: Catálogo "Julio González". Galería - Theo, Madrid 1972. Exposición desde el 20 de Octubre.

NIETO ALCALDE, VICTOR.- "Julio González". "Artes" marzo 1.966, n. 76.

URBINA, PEDRO ANTONIO.- "Mateos, 64-65". Rev. "Artes" Madrid 23 nov. 1965, n. 72.

8.- INTERESANTES CRITICAS DEL ARTE ACTUAL.-

1ª) Sobre Estética Contemporánea.

Abril, Manuel.- "De la naturaleza al espíritu". Espasa Calpe. S.A. Madrid 1935.

Canon Aznar, Jose.- "El arte desde su esencia". Espasa Calpe, S.A. Madrid 1968.

Camón Aznar, José. "Filosofía del Arte". Espasa Calpe, S.A. Madrid 1974.

Cirlot, Juan Eduardo.- "Morfología y arte contemporáneo". Edificiones Omega. Barcelona 1955.

Conde de Listowel.- "Historia critica - de la estética moderna". Ed. Losada. Buenos Aires 1954.

Croce, Benedetto.- "Breviario de Estética". Rev. de Occidente, t. II. Madrid 1926. (Versión de J. Sánchez Rojas. Editorial Mundo Latino).

Delevo, Robert L.- "Dimensiones del a. XX" (1900 1945). 1965 Genève, by editions d'arte - Albert Skira. En lengua española, Carroggio S.A. de ediciones. Barcelona, España. Traducido del francés por F. Olmos Garcia.

Gaya Muño, Juan Antonio.- "El arte en su intimidad. Una estética de urgencia". Madrid, Aguilar, 1957.

Katz, David.- "Psicología de la forma". - "Gestaltpsychologie" Traducción del alemán por el Dr. José M^a Sacristan. Ed. Espasa Calpe, S.A. Madrid 1967.

Koffka, Kurt.- "La Teoría de la Estructura". Ediciones de La Lectura. Madrid 1928.

Lafuente Ferrari, Enrique.- "Cuarenta años de deshumanización del arte". Rev. de Occidente. Año I, 8,9. Madrid, nov-dic, 1963. (Consideraciones acerca del ensayo Ortega y Gasset de 1925).

Lalo, Charles.- "Introduction à l'Esthétique". Librairie Armand Colin. Paris 1912.

Moreno Galvan.- "Autocrítica del Arte". Ediciones Península. Madrid 1965.

Morpurgo-Tagliabue, Guido.- "La estética contemporánea". Ed. Losada. Buenos Aires 1971. Trad. de Andrés Pirk y Ricardo Pochtar.

Ortega y Gasset, José.- "La deshumanización del arte". Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid 1970. (1^a edición 1925).

Ortega y Gasset, José.- "La deshumanización del arte". Obras de Jose Ortega y Gasset, p. 981, t. II, 2ª edición 1936. Espasa Calpe, Madrid.
Ibidem: "La rebelión de las masas", p. 1157.

Picon, Gaston.- "Panorama de las ideas contemporaneas". Ediciones Guadarrama. Madrid 1965. (El arte y las perspectivas de la estética contemporanea).

Read, Herbert.- "El significado del arte". Editorial Losada Buenos Aires, 1954.

Read, Herbert.- "Orígenes de la forma en el arte". Editorial Proyección, Buenos Aires. Título original "The origins of form in Art". Londres 1965. Editada por Thames and Hudson. Traducida por Alicia Gómez.

De Torre, Guillermo.- "La aventura estética de nuestra edad". Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1962. Introducción de Ricardo Gullón.

Vela, Fernando.- "Introducción a la estética actual". Artículo de E. Meumann. Rev. de Occidente, año 1923, n. 1, t. I.

2ª) Sobre Arte y Sociedad.

Cirici, Alexandre.- "Art i societat", Barcelona 1964. (Prólogo de Giulio Carlo Argan, Roma 1964).

Dempf, Alois.- "La expresión artística de las culturas". Ediciones Rialp, Madrid 1962.

Francastel, Pierre.- "Pintura y sociedad". Emece Editores, B. Aires 1960. Título original; "Peinture et Société". Trad. de Dalmián, C. Bayón.

Francastel, Pierre.- "Arte y técnica en los siglos XIX y XX. Fomento de Cultura Ediciones Valencia 1961. Revisión y prólogo de Vicente Aguilera Cerni.

Francastel, Pierre.- "La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del Arte". Trad. de Francisco Azamor. B. Aires 1970.

Hauser, Arnold.- "Historia social de la literatura y el Arte". Guadarrama 1969.

Lalo, Charles.- "L'Art loin de la vie". Paris 1939 "L'Art près de la vie" 1942.

Marx, Carlos y Engels Federico.- "Sobre arte y literatura "Editorial Ciencia Nueva". Madrid 1968. Introducción de Valeriano Bozal.

Read, Herbert.- "Imagen e Idea. La función - del Arte en el desarrollo de la conciencia humana". Trad de Horacio Flores Sánchez, 2ª edic. México. Fondo de cultura económica 1965.

Read, Herbert.- "Arte y sociedad". Ediciones bolsillo Península. Barcelona 1970. Nueva Colección - Ibérica. Original en lengua inglesa publicada en Londres por Faber and Faber con el título "Art and society", Londres, 1933. Trad. de Manuel Carbonell.

Sedlmayr, Hans.- "El arte descentrado". Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época. Trad. de Gabriel Ferrate. Ed. La bor 1959. Título de la obra original: "Hans Sedlmayr, Verlust der mitte". 1958, Salzburg.

Sedlmayr, Hans.- "El arte en la era técnica". Ateneo, Madrid 1960. Conferencia dada el 6 de mayo en el ciclo "El hombre y la sociedad de masas".

De Torre, Guillermo.- "Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos". Barcelona. Buenos Aires 1963. E.D.H.A.S.A.

Uscatescu, Jorge.- "Arte y sociedad del s. XX". Revista: Cuadernos Hispanoamericanos. Agosto-Septiembre 1968. Madrid, n. 224-225.

Uscatescu, Jorge.- "Supervivencia de la literatura y del arte". Editorial Reus. Madrid 1972.

3º) Realismo socialista del arte ruso.

Alpatov, M. W.- "Tresors de l'art russe". Editions Cercles d'art. Paris 1966.

Aub. Max.- "Antecedentes del teatro ruso contemporáneo". Rev. "Nueva Cultura". Valencia 1936, n. 12 y 13.

Bela Kőpeczi.- "El arte en el mundo socialista". Teoría y práctica del realismo. "El Correo". Los tres rostros del arte. Unesco. España-México, - marzo 1973 año XXVI.

Revista "Bolivar". Año I, n. 1, sábado 1, - febrero 1930. Contiene artículos sobre Rusia.

Bouillon, J. Sorlin, P. Rudel, J.- "Le mon
de contemporain". Collection d'Histoire. Louis Girard.
Bordas 1965. Es muy interesante el análisis de la cri
sis de 1929, la civilización europea y la sociedad so
viética.

Boukharine, N.- Carta de Moscú.- "La pintu
ra soviética". "Gaceta de Arte". Tenerife, enero-fe-
brero, 1934, n. 23.

Braudel, Fernand.- "Las civilizaciones ac-
tuales". Editorial Tecnos, Madrid 1969. Estudio de la
cultura de la U.R.S.S.

Cabello, Alfredo.- "Literatura contempora-
nea rusa" "Nueva España". Año I, n. 26, 11 dic. 1930.

Dothorey, M.- "Pintura Soviética". Esto-
colmo, abril 1930. "Nueva España, Madrid. Año I, n.
7, 1 mayo 1930.

Lukacs, G.- "Realismo socialista de hoy".
"Revista de Occidente". Madrid, abril 1966, n. 37. -
Crítica de la época de Stalin.

Reau, Louis.- "L'art russe". Paris 1921, t. I. Aquí mismo "L'art russe". De Pierre la Grand á - nos jours. Paris 1922, t. II.

Renau, José.- "Marx y los realistas del s. XIX", "Nueva Cultura". Valencia, marzo-abril 1936, n. 11. Contiene este número los cuatro dibujos polí ticos de Alberto.

Schiller, E.- "En el centenario del romanticismo Marx y los realistas del s. XIX". "Nueva - Cultura" 1936, n. 11. Traducido por José Renau.

Uscatescu, Jorge.- "Una crítica sustancial del marxismo". Instituto de Estudios Políticos. Madrid 1968.

Vasilievich Lunacharski, Anatoli.- "Ov izovra
zitelnom iskussthe". Edición original en lengua rusa -
por Mezhdunarodnaja Kniga. Trad. del ruso: José Ma -
Grell. "Las artes plasticas y la política en la Rusia
revolucionaria". Ed. Seix y Barral, S.A. Barcelona, -
1969.

Vernadsky, George.- "Historia de Rusia". Ed.
Losada. B. Aires, 1947. Cultura rusa 1917 a 1941.

Zugazagoitia, Julian.- Rusia al día.- Moscú:
Escritores y artistas.- "La literatura soviética y el
arte y artistas". "Renovación". Organo de la Federa-
ción de Juventudes Socialistas de España. Madrid, 14
enero 1933. (La hemeroteca posee los años 17. dic. -
1932 hasta 1934).

42) ESTUDIOS GLOBALES.-

Bazin, G.- "Historia de la escultura mundial".
Editorial Blume, Barcelona, 1972.

Cassou, Jean.- "Panorama de las artes plásticas contemporáneas". Madrid 1961. Interesan:

Capítulo V p. 83 "Los maestros escultores".
cap. XVIII p. 279 "La escultura cubista".
cap. XXXVII p. 663 "La nueva escultura".
cap. XXXIX p. 707 "Arte abstracto". y p. 495
"La vanguardia rusa entre 1910 y 1920".

Cassou, J.- Langhi, G.- Pevsner, M.- "Génesis -
del s. XX". Barcelona 1963, p. 140. Publicado con motivo de la VI Exposición de Arte del Consejo de Europa -
1960.

Cirici Pellicer, Alejandro.- "El arte del s.
XX" en Historia del Arte español. Fernando Jimenez Placer. Ed. Labor 1955.

Cirlot, Juan Eduardo.- "La escultura del s.
XX". Ediciones Omega, Barcelona 1956.

Cirlot, Juan Eduardo.- "El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura mas recientes". Barcelona 1957.

Cirlot, Juan Eduardo.- "Arte contemporáneo". E.D.H.A.S.A Barcelona 1958. Evolución del arte contemporáneo.

Cirlot, Juan Eduardo.- "Nuevas tendencias pictóricas, 1955-1965". Ed. Seix Barral, Barcelona, - 1965.

Cirlot, Juan Eduardo.- "Arte del s. XX". Ed. Labor. Barcelona 1972, t.I. Estudios interesantes de la escultura y el surrealismo.

Cossio del Pomar, Felipe.- "Nuevo Arte". Librería y Editorial "La Facultad". Juan Roldan y Cia. Florida 359. B. Aires 1934. Curso sobre las teorías de la pintura contemporánea dictado en el colegio libre de estudios superiores por Cossio del Pomar.

Grehmann, Will.- "Los expresionistas". Trad. de R.S. Rorroella. Edit. Timun Mas. S.A. Barcelona - 1959.

Hauser, Arnold.- "Introducción a la historia del Arte". Guadarrama, Madrid 1973.

Hofmann, Werner.- "Die Plastik des 20. Jahrhunderts". Frankfurt 1958. Trad. Gabriel Ferrater. "La escultura del s. XX", Barcelona 1960.

Huyghe, René.- "El arte y el hombre". v III. Ed. Planeta 1967. El arte en España durante el siglo - actual corresponde a Carlos Areal p. 474.

Lafuente Ferrari.- "Arte de hoy". Ediciones Cantalapiedra. Torrelavega 1955.

Lambert, Jean-Clarence.- "Pintura abstracta". Ed. Aguilar, Madrid 1969.

Read, Herbert.- "The Art of Sculpture". Nueva York (Bollingen Series). Londres (Faber of Faber) 1956, p. 71.

Read, Herbert.- "A concise history of modern sculpture". Trad. Concha de Marco. Dirección y revisión: J.A. Gaya Nuño. "La escultura moderna". Ed. - Hermes S.A. México, B.Aires 1966.

Selz, Jean.- "La escultura moderna". Ed. Eco. Barcelona 1964. Ed. inglesa: George Braziller.

Seuphor, Micher.- "La sculpture de ce siècle". Editions Du Griffon-Neuchatel, Suisse 1959.

Woermann, Karl.- "Historia del arte" T. I- Arte Primitivo. Trad. de la 2ª edición alemana por - Emilio Rodríguez Sadia. Ed. Saturnino Calleja S.A. Madrid 1923.

9.- BIBLIOGRAFIA HISTORICA.-

Libros fundamentales para aclarar el periodo -
histórico.

"Historia de España y América". Ed. Vicens Vives. t.
V. Dirigida por Vicens Vives. Publicada en 1957 con
el título "Hª social y económica de España y América".
Reeditada en 1961 con el título "Historia de España y
América".
Barcelona, 2ª edición 1971.

Carr, Raymond.- "España 1808-1939". Trad. es-
pañola de Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini y Gabrie-
la Ostberg. 1ª edición febrero 1969. 2ª edición dic. -
1970, Ed. Ariel. Barcelona. Título original: "Spain -
1808-1939", 1966 Oxford University Press.

Díaz-Plaja, Fernando.- "España, los años deci-
sivos: 1931". Barcelona 1970.

Jutglar, Antoni.- "L'era industrial a Espanya".
Ediciones Nova Terra. Barcelona 1962. Estudio de la -
situación del país en los aspectos socio- económicos a
principios del s. XIX. Acaba su estudio con la crisis
de 1931.

Maurin, Joaquín.- "Los hombres de la dictadura". Ed. Cenit, Madrid 1930.

Lúñez de Arenas y Tuñón de Lara, Manuel.- "Historia del movimiento obrero español". Ed. Nova - Terra, Barcelona 1970.

TOUCHARD, JENA: "Historia de las ideas políticas".

Ed. Tecnos. Madrid. 1.972.

TUÑON DE LARA, MANUEL: "La España del s. XX". t. 2. Li-

brería española. Paris VI, 1.966, 3ª edición -
1.974.

TUÑON DE LARA: "La II República", 2 volúmenes Estudios
de Historia Contemporánea". 1976.

VICENS VIVES, JAIME: "Aproximación a la historia de Es-
paña". Ed. Vicens Vives, Barcelona 1972.

TUÑON DE LARA, LACOMBA y OTROS: "Historia social de Es-
paña S. XX". Publicaciones Universitarias Guadia
na, 1976.

TUÑON DE LARA, ELORZA y PEREZ LEDESMA: "Prensa y socie
dad en España 1820-1936". Cuadernos para el diá
logo. Madrid 1.975.

555 la

SELECCION DE TEXTOS

1.- ALBERTO SANCHEZ.

LA ESCUELA DE VALLECAS.

Texto íntegro dictado por el escultor Alberto en el verano de 1960. (322)

La Exposición de Artistas Ibéricos dió a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Borea, Cossío, Barradas, Frau y otros. Para mí fue una suerte exponer allí; todos los periódicos de la noche del día de inauguración se ocupaban de mis obras extensa y elogiosamente. Aquella noche estaba yo trabajando en la tahona y otro panadero que leía "La Voz", me preguntó: "¿Pero tú eres escultor?; Mira lo que dice aquí!". Al domingo inmediato, los obreros de mi sindicato fueron en masa a ver mi exposición.

Mi éxito dió pie para que numerosos intelectuales solicitaran de la Diputación de Toledo una pensión para mí. Firmaba la solicitud, entre otros el Presidente del Ateneo de Madrid y el Director del Mu-

(322) Publicado en "Litoral", Málaga, 1971 n. 17-18. Proporcionado por sus familiares y en "Alberto Sánchez. Palabras de un escultor", Jorge Lacasa, Valencia 1975.

seo de Arte Moderno.

Yo quería hacer un arte revolucionario que, reflejase una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores periodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo. Me dí a la creación de formas escultóricas, como signos que descubrieran un nuevo sentido de las artes plásticas. Me dediqué a dibujar con pasión de la mañana a la noche. A través de aquellos dibujos que hacía para buscar posibles esculturas pude darme cuenta de que era sumamente difícil salir de todo lo que a uno le rodea.

Esos dibujos que mostraba y que nadie entendía, porque los veían fragmentados, para mí estaba claro que eran trozos de caballos, de mujeres, de animales, mezclados con montes, campos, trozos de maquinaria. Eso me llevó a la conclusión de que todo lo que pudiera hacer yo en forma plástica existía ya. Entonces vi claramente, según mi punto de vista, que nunca lograría crear cosas inexistentes. Me tranquilicé. Procuré hacer una escultura más sencilla. Y ya no tuve inconveniente alguno en ir a buscar estas formas al campo, formas que encontraba muchísimas veces dibujadas -

por el hombre cuando labraba la tierra.

En realidad, yo no hacía más que levantar - esas formas de la tierra. Un ejemplo concreto: salvo - raras excepciones, los monumentos de Madrid me disgustaban porque los encontraba feos y de vanidad ramplona. Un día, andando por los campos próximos a Alcalá de Henares, donde no se divisaba ningún árbol, sólo matas - de tomillo en los cerros, vi cómo un gavián comía un pájaro. Por allí sólo pasaba algún pastor que otro. Se me ocurrió levantar el Monumento a los Pájaros, para - emplazarlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido - de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, - si las alimañas subir a él, pues la pieza que yo llamaba "de tierra" (pieza basamental) estaba curvada con - este fin. El conjunto se componía de ocho piezas. Y a cabo de treinta años he podido comprobar que este monumento, del que sólo se conserva la fotografía sigue siendo una escultura actual, por el hecho de haber si do concebido para un sitio fijo, y para cumplir una - misión determinada.

Al participar en la Exposición de Artistas - Ibéricos, conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos Benjamin Palencia. Palencia

y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera - con el de París. Durante un período bastante largo, a partir de 1927, más o menos, Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuese el tiempo. Recorriamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo, y sin cruzar el río Manzanares. torcíamos hacia el Cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de "Cerro Testigo" porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español. Una vez en lo alto del cerro - cerro de tierras arrasadas por las lluvias, donde sólo quedaba algún olivo carcomido, con escasas ramas - abarcábamos un círculo completo, panorama de la tierra, imagen de su redondez. Aprovechamos un mojón que allí había, para fijar sobre él nuestra profesión de fe plástica: en una de sus caras escribí mis principios: en otra, puso Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y - en la cuarta pusimos los nombres de varios valores - plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos; en esa cara aparecían los -

nombres de Einstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, -
Velázquez y otros.

Y como Don Quijote, cuando desde lo alto de un cerro describía los ejércitos que se le venían en cima, porque esa era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos las nuevas formas del dibujo y del color. Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que a lo largo de una carretera anunciaban automóviles, hoteles, etc. eran repelidos por el paisaje, como si fueran insultos a la Naturaleza. Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores, de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla. Era, en el fondo, un movimiento equiparable a lo que en - tiempos fueron los impresionistas. Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos cómo se transformaba toda la visión del paisaje; descubríamos por este procedimiento la rutina de los ojos, porque la postura nos - cambiaba toda la visión. Nos parecía que lo que contemplábamos desde lo alto del cerro no había sido to-

davía realizado por ningún pintor, ya fuera El Greco, Velázquez, Zurbarán o Picasso.

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas. Hasta el extremo de que una vez encontramos en un barbecho de Vallecas un zapato viejo de mujer, y sobre el hallazgo comparamos los dos mundos; el del campo abierto y el del interior de Madrid. Eso nos hizo lanzar el grito de "¡Vivan los campos libres de España!".

Palencia pintó en esa época cuadros interesantes, como el titulado "Tiro de escopeta", basado en unas perdices y en el tiro del cazador. Trató en el cuadro de extirpar el color y de dar las calidades de la tierra. Palencia hizo una exposición en el museo de arte Moderno. Un día pasaron a verla Fernando de los Ríos, entonces ministro de Instrucción Pública, José Bergamín y don Miguel de Unamuno. Me dijo Bergamín - que acompañara a Unamuno mientras él y Palencia acompañaban al ministro. Unamuno no se detenía ante ningún cuadro, cosa que a mí me indignó. Yo esperaba a que -

se parase para emprender la polémica. Paró ante el cuadro "Tiro de escopeta": y aprovechando la ocasión, le pregunté: ¿Que le parece a usted eso, don Miguel?. El empezó a menear la cabeza de un lado a otro, y, levantando las manos dijo que no comprendía. Entonces añadí: "Habrá usted visto que en este cuadro ha sido extirpado el color por completo. Y eso ocurre por primera vez en España". "Este Museo de Arte Moderno que acaban de inaugurar no contiene más que obras de teatro". Unamuno, muy tranquilamente me pidió un lápiz, yo no lo tenía; estuvo rebuscando en sus bolsillos hasta que encontró un cacho. Y después de preguntarme si había estado en Alba de Tormes a lo que repuse que no, dijo: "Allí había un canónigo amigo mío, que le dio por dibujar una letra nueva; el resultado fue un arabesco incomprensible, como este". A lo cual repliqué: "He observado el esfuerzo que usted ha hecho para dibujar ese arabesco. De él sé sacar el ritmo, y usted no". Se echó a reír y respondió: "Bueno, hombre. Pues en la noche con la luna no hay colores". Y yo le dije: "Se equivoca usted don Miguel. Precisamente con la luna es cuando hay colores: solo que el hombre no ha dado con ellos todavía. No encuentra la forma de -

hacerlos, pero eso no quiere decir que no los haya. Unamuno tomó a broma todos mis argumentos. Ahora al cabo de los años, me doy cuenta de que entonces mi actitud era camorrista. Pero indudablemente muchos artistas plásticos se esfuerzan por descifrar misterios, unos lo consiguen; y a otros se les estima por su intento.

Puestos ya en la huella de Vallecas. Palencia y yo extendimos el campo de acción. Los ensanchamos a Toledo, a lugares y rincones de los campos y los cerros toledanos, que yo conocía muy bien porque de pequeño repartí pan con un caballo, por cigarrales y ventas. Allí, cuando la lluvia difuminaba Toledo, pudimos ver clarísimo en la atmósfera el amarillo límon que empleaba El Greco. También comprobamos cómo, en el arroyo de la Degollada, había unas piedras labradas por el tiempo y cortadas por los rayos como por afilados cuchillos; en sus caras, el líquen formaba cuadros como de El Greco vimos también cómo, después de la lluvia, las piedras y los montes se volvían de cerámicas, igual que el San Mauricio de El Escorial. Que cuando los hombres se bañaban en el río desde las cinco y media de la tarde en adelante, sus cuerpos re

sultaban verdes, amarillos vegetales, azules; lo que puede muy bien comprobarse en los semidesnudos de El Greco de ese mismo cuadro. Nos producía gran entusiasmo el comprobar ante los hechos naturales que El Greco había recogido todo esto: y que nosotros, varios siglos más jóvenes que él, veíamos que se podía hacer más todavía.

Así por ejemplo, encontrándonos un día en el arroyo de la Degollada, uno de los sitios más típicos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiamos bajo una piedra enorme que tenía un saliente como una visera; allí presenciábamos los efectos de la lluvia sobre el arroyo. Fue aflojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menuda, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos. Y exclamamos "¡Eso debe ser el arte! ¡Vamos a hacer eso que acabamos de ver!". De ese momento me surgió la idea de la escultura "Tres formas femeninas para arroyos de juncos", de la cual parece ser que sólo quedan las fotografías. También Palencia hizo unos cuadros sobre este momento.

Al campo de acción del cerro de Vallecas acudía a veces Palencia con Rafael Alberti. Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba de vez en cuando un grupo de estudiantes de arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud). Sobre el terreno se iniciaban conversaciones acerca de la plástica de lo que veíamos.

Yendo por el Jarama, hacia Vallecas, ya muy entrada la noche, pasó taladrando el espacio un pájaro que no me di cuenta qué era. Otra noche, a la misma hora, volví a ver el pájaro. Este me sugirió la escultura que lleva por título "Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver".

A Vallecas íbamos en todo tiempo, ya fuera invierno o verano, de noche o de día. Una noche, hacia las doce, me encontraba allí con Palencia y Gil Bel; - estábamos contemplando los efectos de la luz lunar en el círculo perfecto de lo que había sido una mina de yeso de gredas que de día eran de color verde y blanco de hueso, y que la lluvia extendía sobre ese círculo. Al verlo de noche nos quedamos asombrados por la fosforescencia de los colores, por las coloraciones eléctricas matizadas. Cuando estábamos observando con entusiasmo este fenómeno plástico, cruzó por el medio una figu-

ra de mujer, que desapareció rápidamente. De eso hice una escultura titulada "Dama proyectada por la luna en un campo de greda".

Otro día iba yo solo, por los montes de Valdemoro, montes cuajados de tomillos y de grandes trozos de cuarzo que brillaban como espejos. Con el calor sofocante de agosto, era un monte que se cristalizaba, eso me sugirió la escultura llamada "Macho y hembra, - entrelazados, con espartos y tomillos, bramando como - el toro al sol del mediodía, en verano".

Una vez cuando me encontraba en el Cerro Teatigo, se produjo una explosión en el llano que mira hacia Chinchón. Vi volar unas piedras. Descendí el cerro en busca del punto de la explosión y encontré unos trozos de piedra muy hermosa, que tenían como aguas estancadas; me los fui llevando a casa poco a poco. Un geólogo alemán me explicó el origen de esas piedras, elaboradas por miles de años de un terreno pantanoso. Siguiendo ese mismo camino de realizar mis obras sobre cosas vistas, me decidí a hacer una escultura con todas las piedras que me había llevado. Tenía por título "Pajaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno".

Yendo a Vallecas un domingo por la tarde, vi una nube perfectamente torneada y que tenía por basamento todo el Cerro Testigo. De allí surgió la escultura, llamada "Escultura de horizonte. Signo del viento".

Una vez que iba a cobrar la pensión de la Diputación de Toledo me dió por andar por los pueblos que había recorrido con mi padre cuando era muchacho. Vi en una hornacina de una ermita una escultura pequeña - que había sido destrozada a pedradas y que una mano generosa blanqueó de arriba abajo. De allí saqué la "Escultura rural toledana".

En aquel tiempo no sólo hice esculturas sino también dibujos, como el titulado "Campos movidos en terremoto por la mano del hombre". Mi campo de observación se extendía entonces hasta Alcalá de Henares, Guadalajara, Valdemoro, y escapadas a los campos de Toledo. Recogía materiales inagotables para la plástica.

Una visión que me ha quedado grabada toda la vida es la siguiente: una vaguada con laderas de monte como pieles de lagarto; fui buscando una sombra porque hacía calor sofocante. A lo lejos vi como una bandada de pájaros grandes que estaban parados. El lugar donde yo me encontraba conservaba todavía la humedad del ro-

cío, allí había hierbecitas que subían a menta. Mientras miraba la bandada de pájaros, vi con emoción que se ponían en pie, derechos. Resultó que eran quince o dieciseis mujeres que se echaron las faldas a la cabeza para protegerse del sol, y comenzaron a andar con ritmo de aves, en dirección contraria a la mía. En aquella ocasión yo tenía los ojos muy abiertos para las formas esculturales. Esa impresión ha perdurado en mí hasta ahora.

En realidad, todo esto de la Escuela de Vallecas para mí tiene su origen en la ciudad de Toledo, al constatar la vida fantasmal y de miedo de todos los chicos toledanos de sensibilidad despierta, en los que la ciudad nos producía desagrado y malestar. En cambio, el campo toledano, que conocía bastante bien, provocaba en mí una alegría sana y a veces hasta el éxtasis, al presenciar los espectáculos de la naturaleza.

En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad, reflejado luego por mí en las estampas madrileñas sobre temas de los barrios bajos, los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad.

Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abier-

- 569 -

to. Por eso siempre he considerado este arte un arte re
volucionario, que busca la vida.

Alberto Sánchez.

ALBERTO SANCHEZ.

PALABRAS DE UN ESCULTOR

Nada mejor que sus propias palabras. Aclaran -
el campo en donde se sitúa para crear las formas plás-
ticas. (323)

"Me dicen la ciudad. Y yo respondo... el -
campo. Con las emociones que dan las gredas, las are-
nas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcalai-
nas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo,
con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con
puntos de acero galvanizado, con las tierras de alcaén
de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros -
cuajados; también un sapo venenoso con amargor de re-
tama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltan-
do perseguido de lombrices... que a todo ello lo mo-
jen las lluvias y el sol lo vuelva cieno; que todo -
tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras;
que me vuelva verde de légamo el picotazo de un mosqui-
to, que hagan al cieno sonido, los murciélagos en las

(323) ALBERTO SANCHEZ; "Palabras de un escultor". Re-
vista "Arte" Madrid junio 1933, n. II, p. 18

erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro.... Y cuando salpicado de barro, voy pisando los negros abismo y una ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos, y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro, me salga al paso, - que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que de ladridos por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

Que de aquí en adelante no sea más que un terrón de castellanas tierras; que el terrón sea de tierra parda en invierno, con rojo viejo de Alcalá, - con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de Luna de Pantoja y Alameda

con tierra de pardillo y sabor de tostadas almendras -
con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de
las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de olo
res de tomillos y cantuesos; que me den calor los cone
jos y las liebres; guardado de árboles, de majuelas -
con tomillos y esbeltos tallos de hinojo y tener por -
novia los montes de Añover del Tajo.

Y que el viento del amanecer levante el polen
de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Montea-
ñover le ponga florecitas de hierbapiedra, con lunares
de paja-pajaritos; que cante como la valdellana, el -
coli-rubio y el pica-fríos.

Esculturas de los troncos de los árboles des-
cortezados del retregar de toros, entre cuerpos de ma-
dera blanca como huesos de animales antediluvianos, -
arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras -
como palos que andan envueltos en mantas pardas de Bé
jar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerpos cur-
vados que avanzan con medias lunas brillando en sus -
manos; hombres que se bañan sudando y se secan como -
los pájaros, restregándose en las tierras polvorien-
tas, con el aire que lleve polen y olor de primeras -
lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un -

lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos, de los que anima a los cerros con carrascos, con vidas de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras, sobre los montes trazados en cono, con espartos y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana en campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candializado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores que llegan de lejos a romeros y cantuesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de barro.

Música de ranas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillos hermitaños, a las cinco de la mañana, en verano; con rayas dibujadas y esmaltadas de hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de formas de grandes piedras labradas por el tiempo y equilibradas como está

la piedra del rey moro en Toledo.

Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores colores y sonidos castellanos, - que se dan en los 365 días del año, con troncos de - olivos como hueso azul-blanco de metal enmohecido y - empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos - por las furias del tiempo; cerros pelados refugio de escorpiones, salamandras y lagartos, con escarabajos peloteros luchando con las hormigas pequeñas; cerro - trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, del ir y venir - de las hormigas trabajando, y por los caminos que dejan las pezuñas de los ganados pastando; con los viñedos asesinados por la maldita filoxera, roídos por las cabras y los parásitos sin nombre, con piedras calizas fosforescentes, que brillan como luceros de junio y pedernales destruidos por las explosiones del tiempo, con pieles abandonadas de culebras y víboras, sobre las - vegetaciones secas. Y todo arrasado por los saltamontes, langosta castellana; matas de tomillos quemadas por el hielo y calcinadas por el sol de los veranos; todo arrastrado por torrenteras y grietas en las lluvias continuas de tres meses.

Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos - de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de - majada y humos de estiércol quemados con paja; matas flexibles de hinojo, en limpias arenas blancas, en - arroyos solitarios con amarillo de rastrojo castellano; el amarillo que al tocarlo, ruraliza sensualmente el alma, llenándola de frío, con el temple de los gigantes truenos, con la danza incandescente de rayas blancas lanzadas por mis manos contra el suelo.

Formas hechas por el agua y el viento en - las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a las orillas de los ríos, formadas y entrelazadas con las finas varas de taray; y - las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre petrificado con calidad de azul de - cuervo negro, proyectado en los charcos como jirones - de cielo; y las que cantan eternamente con sonidos - broncos horizontales, curvadas de espumas en llamas, - blancas de hielo, salpicadas y estrelladas en las mis

mas superficies bajas de su propio y fresco manantial; y las que están hechas de presentimientos del cantar - de la lechuza, mochuelo y corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y cal y paja, en las noches interminables, negras como pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos al son de las formas gigantes de piedras que ruedan y se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la línea blanca del rayo".

CUARTILLAS LEIDAS POR ALBERTO EN UN HOMENAJE A MIGUEL HERNANDEZ.

Me encontraba una tarde sentado en la terraza de un café de Madrid, con varios amigos y otros que no lo eran. Ya estaba dialogando no recuerdo con quién. (324)

Pues, como íbamos diciendo, y en un momento de este volví la cabeza y me encontré que junto a nuestra mesa había un mozo de pueblo muy tostado del

(324) Texto publicado en "Litoral", marzo 1971, propiedad de sus familiares.

sol, en traje de pana, calzado de alpargatas, y con una carpeta pequeñita en la mano.

Yo me quedé mirando y me dije para mis adentros: ¿Qué hará este paleta entre tantos señoritos? En esto llega el escritor José Bergamín y me dice:

- Mira, aquí te presento a Miguel Hernández, un buen poeta.

Y como siempre:

- Tengo tanto gusto en conocerlo. Hombre, a ver si le hacemos un sitio.

Al que estaba sentado a mi lado le dije:

- ¿Quiere usted correrse para que me siente este hombre?

Después de una ligera conversación con Bergamín, nos pusimos los dos a dialogar: él, de campos y montes de Orihuela, y yo de las tierras y montes de Toledo. Consecuencia de este diálogo fue una invitación que le hice para pasar una tarde por los campos de Vallecas.

A los dos días de este primer encuentro nos vimos andando por los magníficos campos plásticos y nutritivos de Vallecas, pues a medida que íbamos caminando íbamos comiendo espigas de cebada y trigo de la que llevábamos los bolsillos llenos.

De pronto Miguel se para y arranca una planta de la tierra y me la muestra en la palma de la mano:

- ¿Esto qué es?

- Esto es un cardillo - dije yo.

- Fue cardillo - dice él. Ahora es cardun-
cha, para últimos de agosto será cardo, y para sep-
tiembre dará flor, que pelada con cuidado, se come y
tiene el sabor de alcachofa - recargando esta última
palabra y empujándola con el pecho para que tuviese -
mayor fuerza.

Confieso que me quedé un poco molesto por
este examen y sin más me metí por un campo de cebada
buscando una planta que él no conociera.

Arranqué una y se la mostré:

- ¿Esto qué es?

Y tranquilamente se echó a reír:

- Pero hombre, si esta planta es la que da
la flor que nosotros llamamos margarita de sol.

Después de esto le propuse subir a los ce-
rros a coger tomillos y a demostrarle que no todos -
huelan igual.

- ¿En tu tierra hay tomillos? - le dije

Medio ofendido me contestó:

- Pero tú qué te has creído que es mi tie-

rral En mi tierra seguramente los hay mejores y de -
olor más penetrante.

- Ten cuidado - le dije -, con lo que dices,
que los de aquí crecen en las piedras y entre los cuar
zoa.

Así es que nos fuimos de cerro en cerro -
arrancando y oliendo tomillos y llegamos a la conclu
sión, de que tienen su propiedad particular, según el
sitio donde se dan,

Así nos sorprendió la noche y es una ver
dadera lástima que no recuerdo bien la conversación
habida en esta magnífica noche sobre la propiedad y
olor de los tomillos. Sólo recuerdo que en un momen
to de este diálogo me dijo:

- La vida de los hombres suele ser retorci
da como las raíces de los tomillos en su lucha por -
subsistir, pero hay muy pocas que al final de esta -
lucha huelan tan profunda y limpiamente como éste-y
me entregó uno de los varios tomillos que llevaban en
su mano.

EVOCACIONES DE ALBERTO.-

Alberto murió en Moscú en 1962, allí quedan en su taller del barrio de la Universidad muchas - obras y proyectos. A pesar de ello continúa en la memoria de muchos. Hablan por sí solos estos versos de Rafael Alberti (325)

PARA ALBERTO SANCHEZ, ESCULTOR DE TOLEDO.

A ti, cal viva de Toledo, crudo
montón de barro, arcangelón rugiente
contra un violento, tórrido inclemente
Apocalipsis del horror, grecudo.

A ti, al que el Tajo en su correr agudo
le arrojó el mejor canto de su frente
y un pájaro de piedra transparente
centró en el hueso mundo de su escudo.

A tí, aunque cerca, pero tan lejano
hoy de frío invierno castellano,
de aquel en sombras sumergido ruedo,
vengo a decirte: A caminar, hermano.

(325) Publicados en "Litoral", Málaga, marzo 1971,
n. 17-18

- 581 -

Que muy pronto en la palma de tu mano
con nueva luz se amasará Toledo.

Moscú, Febrero, 1956.

ALBERTO AQUÍ, 1970

Toledo desde el aire es de ceniza,
polvo petrificado, barro frío caciente.
Es así o así yo lo recuerdo
como a tí hoy, pan de arcilla,
panadero de piedras de los ríos,
largo y de llamas lenguas verdes Greco,
ventarrón amarillo de llanuras,
de cal quemada por el tiempo. Vienes,
te traigo ahora desde lejos
y te transporto a allí,
ahora que ya no estás, porque cuando pudiste
en las puertas faltaban las aldabas
y si el llanto ni el polpe de la mano
podían hacerse oír a través de los hierros y conmover
los goznes.
Pero de todos modos, mira.
El ojo de la llave no ha sido tan pequeño
como para no entrar tus toros especiales,
el pájaro que bebe traspasado el pecho por la aurora,
la perdiz caucásica,
esas graves mujeres populares que salieron de tí como
amasados
moldes para líricos panes cotidianos,

los inventados gallos y gallinas
y ese último cazador de raíces,
todo él raíz y anhelo de adentrarse y salir de la tierra.
Oigo, oigo ahora tu voz y tu latido
de vino y de cebolla, de sartén y alcarrazas
y cucharas de palo que palmean y resuenan por tí,
por los ríos de greda desangrándose
y las mesetas pálidas
en las que los molinos harineros,
Alberto, Alberto Sánchez,
gritan girándole en sus aspas.

RAFAEL ALBERTI

Roma, primavera, 1970.

Estas líneas no nos deben extrañar porque
Alberto fue amigo de: Federico García Lorca, Rafael
Alberti, Miguel Hernández entre los poetas españoles;
Pablo Neruda, Raúl González Tuñón y César Vallejo en
tre los latinoamericanos, todos juntos reflejaban la
realidad de su época.

PALABRAS DE NERUDA CON MOTIVO DE LA EXPOSICION DE -
ALBERTO EN MADRID MAYO JUNIO 1970.

La exposición de Alberto no llega demasiado tarde. Porque nunca Alberto se hizo ilusiones sobre los que podían entenderlo, ni dónde ni cuando. Todo el tiempo para admirarlo es justo: entonces y mañana. No vamos a seguir disputándonos por este tipo de cosas, que son en el fondo la historia de España. (326)

Ahora juntémonos para ver y todas las invenciones, descubrimientos, las arcillas, minerales y palomas que trajo Alberto como un don natural y que constituyeron la razón de su existencia.

Yo pienso como cualquier mortal, que más vale tarde que nunca, y que aprovechamos estas puertas que se abren para que entre por ellas ni huesudo amigo, el imponderable, el genial Alberto Sánchez, panadero de Toledo y escultor de España.

Moscú, 18 de abril de 1970

(326) Publicado en "Litoral", marzo 1971, pág. 64 y en "Catálogo" sobre Alberto. Madrid mayo-junio 1970.

Pablo Neruda refiriéndose a su desaparecido amigo dice así:

"Las obras de Alberto Sánchez, severas y grandiosas, - nacidas de la intensa comunicación entre un hombre y - su patria, criaturas del amor extraordinario entre un gran ser humano y una tierra poderosa, permanecerán - en la historia de la cultura como monumentos erguidos por una vida que se consumió buscando la expresión - más alta y más verdadera de nuestro tiempo. (327)

Las palabras de Picasso sobre Alberto - 27 octubre - 1963 - aclararán más aún la opinión de Neruda:

"La obra de Alberto ha influido considerablemente en muchos artistas importantes. Con sus teorías y su - obra suscitó una inquietud creadora e impulsó los movimientos artísticos de vanguardia que rompieron en España con el academiciismo, con el conformismo reaccionario". (328)

(327) "EL SIGLO", 2 febrero 1964, en "Obras Completas de Neruda", t. II, pág. 1126. B. Aires 1968.

(328) "ALBERTO", monografía de Luis Lacasa. Budapest 1964.

LUIS FELIPE VIVARCO

PAJARO BEBIENDO AGUA

(Escultura de Alberto)

(329)

Tu cabeza de pájaro se afila, pino al cielo,
bebiendo agua de charco después del aguacero.
Sube y baja incansable la nuez de tu pescuezo
y tus piedras de alambre se hincan en el barbecho
de, terrones que esponjan su paladar reseco
para crear sus flores de cardos borriqueros.
Ya estás invertebrando tu longitud de insecto,
ya eres árbol frondoso de grajos, ya tenemos
- oh ternura infinita, pudorosa de Alberto! -
tu pájaro bebiendo.

En los campos terciarios de Vallecas perdemos
nuestros ojos de antes como niños enfermos.
Peters se entusiasma de chispas verdes -yeso,
Caneja vibra al ritmo de tesos y de oteros,
Segarra afina el silbo despejado del viento
y Benjamín Palencia tirado por el suelo,
busca frescas materias que le alegren los dedos.

Yo también, contagiado por la amistad, aprendo
las distancias que asume, tan pequeño de cuerpo,
tu pájaro bebiendo.

Regresamos nocturnos con nuestros ojos nuevos
y tú amasas tus formas rurales de silencio,
- tus panes de la Sagra, tus libretas de pueblo-,
tus signos femeninos como juncos, tus perros
asustados, tus líricos volúmenes en vuelo
de una tierra que canta con surcos mañaneros.
En tus horas fecundas de oficio y de cemento
recuerdas tus caminos más hondos, tus senderos
más altos, y modelas, ya criatura de ensueño,
tu pájaro bebiendo.

Pero el dolor acecha bien pensante y violento,
la sangre ama a los suyos y te rechaza lejos.
Luciendo como antaño su mascarón goyesco
la España sucedánea se instala en su elemento
mientras hace otra España ya imposible en el éxodo
que seguirá soñándola y echándola de menos.
Sí, otra España creadora perdura en tu destierro
y al cabo de los años recobramos, ligero
de humildad y de gracia, toledano y soviético.
tu pájaro bebiendo.

BIAS DE OTERO

ALBERTO SANCHEZ. DE TOLEDO

Puesto que Rafael te ha puesto en verso claro (330)

- y tú te lo mereces como la luz del día-,
abramos por la página de España tuya y mía,
el aire
se vuelve para verte narrar un caso raro.

Subido en tus palabras, gesticulante,
das cuenta a tus historias reales y espectrales,
el aire
retropea por tus hombros, muy toledanamente.

Alberto: tú conoceas de cerca lo lejano,
Y no hay un solo pueblo de Castilla la Nueva,
el aire
que no esté siempre un poco al alcance de tu mano.

MARUJA MALLO

Alberto y Maruja Mallo, una tarde atravesando un cerro de Vallecas, se vieron envueltos en una fuerte explosiva tormenta, unos campesinos bajo los veloces rayos les gritaron arrojarse al suelo!!! Alberto exclamó La tierra no nos tragaré porque somos inmortales!!!. (331)

(331) "Literal", Málaga, marzo 1971, n. 17-18, p. 76

JUAN REJANO

ENCUENTRO CON ALBERTO EN 1959

En tu casa resuenan
todavía
pisadas juveniles.

 Sigues lleno
de la gracia inefable,
como cuando de niño
derribabas
el toro de la luz
con tu mirada
y Castilla dejaba que a tus hombros
bajasen las palomas
de la tarde.

Te miro, te recorro
en lo profundo,
Este barro de hoy tiene el mismo
candor, el mismo aire
esbelto
de tu primer sueño.

Has vencido,
has vencido, labriego
sideral. De las manos,
estrellas como niñas asombradas
te nacen. Lo increado
vuelve a tí. Pero calla. No es la hora
de hablar. Toma las nobles
herramientas
y sal por el portón
trasero de la casa,
por el que da al campo. Procura
que sea al alba,
lo mismo
que en Bargas la primera
vez. ¿O acaso fue en Argamasilla?

Dichosa edad,...

No mires
atrás, camina. Ya
nunca estarás
solo.

Moscú, noviembre, 1959. (332)

ULTIMO HOMENAJE DE PABLO NERUDA

Los desgranados, los muertos de rostro tierno,
los que amamos, los que brillan
en el firmamento, en la multitud del silencio,
hicieron temblar la espiga con su muerte,
nos pareció morir, nos llevaban con ellos
y quedamos temblando en un hilo, sintiendo la amenaza,
y así siguió la espiga desgranándose
y el ciclo de las vidas continúa.

Pero de pronto, faltan a la mesa
los más amados muertos, y esperamos,
y no esperamos, es así la muerte,
se va acercando a cada silla y luego
allá no se sienta la que amamos,
se murió con violín el pobre Alberto,
y se desploma el padre hacia el abuelo. (333)

(333) "Obras Completas de Neruda". B. Aires, 1968,
t. II, p. 439

2.- ANGEL FERRANT

MIS OBJETOS (334)

Los objetos, o más propiamente, los utensilios que constantemente nos rodean, han llegado a interesar me tanto, tanto, que hubo un momento en que no pude reprimir el impulso de utilizarlos en lo inútil, los necesité como el alimento, y, en ocasiones, me serví de ellos del mismo modo que nos servimos de un arrogante gallo, empezando por mutilarle, eché mano de lo más próximo con tal de que fuese reciente, del día, por que ya no me era posible tragar lo otro, también el espíritu tiene sus fauces y también exige a veces viandas frescas.

Bien sé que he seccionado la yugular a un disco de gramófono, pero, declaro que no pretendí deleitarme en el acto mutilador, sino luego, cuando sobreviniera el efecto producido por la operación, que es cuando, para mí, el objeto cercenado aparecería como parte, precisamente completa, de una totalidad pretendida.

(334) Texto del escultor publicado en la revista "Gaceta de Arte". Tenerife, diciembre. 1933 nº 22.

Hay la selva, el bosque y el jardín, de la selva nacieron, el bosque -utilidad- y el jardín -belleza- en los tres existe el árbol, más en cada uno, vive con destino diferente, silvestre o selvático, -vive libre, y simplemente para sí, cultivado, vive -ya para nosotros, y decir cultivo equivale a decir -castigo, mutilación, con el hacha, con la sierra o -con la tijera, hacemos que el árbol viva para nosotros, para nuestra comodidad o para solaz de nuestro ánimo. Vivimos y creamos destruyendo, si no destruimos no podemos vivir, ni siquiera nos divertimos. Somos así, y no de feroces sino de naturales, es natural en nosotros hacer pedazos las cosas, lo que ya no -resultatan natural, o al menos tan sensato, es pretender la semejanza de las configuraciones, basando en ellas la esencia expresiva del volumen.

La selva, el bosque y el jardín, son los tres grandes almacenes de las formas, esta vez fuí a buscarlas al bosque que es de donde salieron los jardines, es en la selva donde es fácil perderse y -por eso, lo que está en el bosque, no hay por que ir a buscarlo a la selva. y lo que hay que respetar son los jardines, es importante, pues, no confundirlos -

con los bosques, los jardines fueron hechos para su -
contemplación y no para acostarse o revolcarse en -
ellos.

Lógicamente, los utensilios de otras épocas, variedades más bien propias de la jardinería -o de la selva, pero no del bosque- se respetaron, hasta nuestros días puede decirse que los objetos de uso no surgieron con acento de pureza formal, este fenómeno me conmueve, pero quizá no me hubiera bastado para lanzarme a realizar una composición con objetos reales de no haber sentido el hastío, el hartazgo, el empacho de - tanta y tanta escultura anodina, hija artificial y - desmembrada de una escultura eternamente superior, justificada y venerable, de la que, en el mejor de los - casos, es hoy tan solo repetido su propósito formal con la misma monotonía de un rosario rezado, hay ocasiones en que se llega a un grado de saturación insostenible, hoy me sentí ahogado por la condensación en torno de tanta sublimidad degenerada, y abrí una ventana, dando reposo a mis manos, dejé de hacer e hice otra cosa, al fin la misma, fui sugestionado por la - contemplación de los objetos más triviales y -totos o enteros- me dispuse a ordenarlos por un imperativo in

terno, este proceder no es ni heterodoxo ni nuevo, - en este caso me serví de una cuchara o de un peine - como quien se sirve de un anca o de todo un ser vivo y también de las obras de los museos, de las obras de los artistas. En el caso de que me ocupo el elemento existe ya realmente realizado y con carácter plástico. No obstante, cabe evidenciar toda posibilidad de sensación inherente a ese carácter y derivada de esa condición. Desaparece lo que vulgarmente se llama ejecución y el elemento mencionado pasa a ser, de unidad corpórea que era, valor integrante de una nueva unidad.

Hay un punto en que es fácil el resbalón que nos lleve a involucrar dos conceptos bien diferenciados; estética y arte, sirva de aviso este ejemplo: una asa o un mango, elementos formales de bien definida condición utilitaria, pueden, además, presentárenos como valores estéticos, pero nunca como valores artísticos.

El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación, cuando oigo decir que una placa de gramófono es bella, asiento, (recordemos el

gallo de antes que, a pesar de ser bello nos lo comemos. También habría quien lo pintara, pero el gallo - no existe ni para que se lo coman, ni para que lo contemplen, ni para que lo pinten, existe para las gallinas nada mas). Cuando se la declara intangible e inviolable, disiento, porque, entonces, es como si se me presentara una obra de arte.

Tanto da, para los efectos subsiguientes, - que la metamorfosis del arte, se opere en el propio - natural, es decir, sobre el elemento auténtico -el caso de la placa seccionada- o que se verifique sobre el objeto reproducido. En todo proceso de realización -plástica o no plástica- hay eliminación, sustitución y emplazamiento o desplazamiento de volúmenes, ahora bien, restringir la escultura al hecho y sus consecuencias de hurgar más o menos hábilmente en una materia cualquiera, es algo que pertenece al ritual de los grandes memos, no puede negarse. La escultura - es función animadora del espacio, ni más ni menos, y si esto se consigue, no se hace otra cosa que escultura; los manobres de la estatuaria serán muy dueños de colocar en determinadas cancillas los letreros de "se prohíbe el paso", pero nadie podrá impedir que, -

de un puntapié, salgan danzando la cancilla y el letrero y se adentren por terrenos incitadores a la excursión quienes pretendan desentumecer sus miembros, cansados ya de verse sometidos al ejercicio de un especialismo, de un oficio de miopes y además necio; los grandes museos nos ofrecen pruebas harto elocuentes y abundantes de que lo bueno es insuperable, y, sin embargo, un año y otro, y otro, y un siglo y otro siglo, la legión de menudos hurgadores de piedra y tierra, están dale que le dás, tozudamente obsesionados en el empeño de buscar en los bloques lo que ya fué encontrado, y para ello llaman "disciplina" a la repetición de un recorrido que siempre, la segunda vez, se hace por vía estrecha y en forma de reducido circuito por el que se vuelve a pasar eternamente y a ciegas, ya que la luz de lo que se pretende alcanzar ofusca y engaña; renunciar a dar vueltas a la noria quiere decir, pasearse por todos los espacios del espacio, con los ojos bien abiertos y serenos, único modo de poder apreciar sin guiños, las incursiones por las regiones de la plástica, de nuestros antecesores y de nuestros contemporáneos.

3.- JOAN MIRÓ

JOAN MIRÓ; JE TRAVAILLE COMME UN JARDINIER (1958)

(...) Je commence mes tableaux sous l'effet d'un choc que je ressens et qui me fait échapper - à la réalité. La cause de ce choc peut être un petit fil qui se détache de la toile, une goutte d'eau qui tombe, cette empreinte que laisse mon doigt sur la - surface brillante de cette table. (...)

Ainsi un bout de fil peut-il déclencher un - monde. J'arrive à un monde en partant d'une chose - prétendue morte. Et comme je mets un titre, cela - devient encore plus vivant. Je trouve mes titres au fur et à mesure que je travaille, que j'enchaîne une chose à une autre sur ma toile. Quand j'ai trouvé le titre, je vis dans son atmosphère. Le titre devient alors, pour moi, une réalité cent pour cent, comme - pour un autre le modèle, une femme couchée par exemple. Le titre est, pour moi, une réalité exacte. (...)

Qu'une toile reste pendant des années en train dans mon atelier, ça ne m'inquiète pas. Au contraire, quand je suis riche de toiles qui ont un point de - départ assez vivant pour déclencher une série de ri mes, une nouvelle vie, de nouvelles choses vivantes,

je suis content.

Je considère mon atelier comme un potager. Là, il y a des artichauts. Ici, des pommes de terre. Il faut couper les feuilles pour que les fruits poussent. A un moment donné, il faut tailler.

Je travaille comme un jardinier ou comme un vigneron. Les choses viennent lentement. Mon vocabulaire de formes, par exemple, je ne l'ai pas découvert d'un coup. IL s'est formé presque malgré moi. (...)

Plus que le tableau lui-même, ce qui compte, c'est ce qu'il jette en l'air, de qu'il répand. Peu importe que le tableau soit détruit. L'art peut mourir, ce qui compte, c'est que qu'il ait répandu des germes sur la terre. Le surréalisme m'a plu parce que les surréalistes ne considéraient pas la peinture comme une fin. Une peinture, en effet, il ne faut pas se soucier - qu'elle demeure telle quelle, mais plutôt qu'elle - laisse des germes, qu'elle répande des semences d'où naissent d'autres choses. (...)

Peu à peu, je suis arrivé à ne plus employer qu'un petit nombre de formes et de couleurs. Ce n'est pas la première fois que l'on peint avec une gamme - très réduite de couleurs. Les fresques du X^e siècle sont peintes ainsi. Pour moi, ce sont des choses mag-

nifiques.

Mes personnages ont subi la même simplification que les couleurs. Simplifiés comme ils sont, ils sont plus humains et plus vivants que s'ils étaient représentés avec tous les détails. Représentés avec tous les détails, il leur manquerait cette vie imaginaire qui agrandit tout.

Quand un spectateur se reconnaît dans mes personnages, il ne sent pas ce qui le sépare, mais ce qui le rapproche de tous les autres hommes, qu'il soit blanc ou noir, du sud ou du nord, Nègre ou Chinois.

Un mot de Confucius m'a beaucoup frappé :

"Tous les hommes sont pareils, dit-il, seules les mœurs les différencient."

Ces histoires de nations, c'est de la bureaucratie. Il ne s'agit pas d'être un bureaucrate, mais un homme. En devenant vraiment un homme, on devient capable de toucher tous les hommes, aussi bien un Nègre qu'un Chinois, un type du midi qu'un type du nord.

Mais, pour devenir vraiment un homme, il faut se dégager de son faux moi. Dans mon cas, il faut cesser d'être Miró, c'est-à-dire un peintre espagnol -

appartenait à une société limitée par des frontières,
des conventions sociales et bureaucratiques. En
d'autres termes, il faut aller vers l'anonymat. (...)
(335)

(335) Entrevista recogida por Yvon Talandier "XX^e
siècle". París 1.964. Publicado también en el
libro de José Pierre "Le Surréalisme", 1.965
París; t. 21. de la Historia General de la pin-
tura, ed. Aguilar, Madrid 1969.

4.- DOCUMENTO ESPAÑOL DE VANGUARDIA

EL MANIFIESTO SURREALISTA.

Nada mejor para aclarar los deseos de nuestros artistas de vanguardia, que la lectura y examen del contenido del "Manifiesto Surrealista", dirigido a la opinión pública y poderes oficiales aunque no lo firma ningún surrealista propiamente dicho. (336)

"Queremos: que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación en todas las manifestaciones sociales, que como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres. El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta.

Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes particulares llenos de polvo, cuyas -

(336) "La Tierra". 29 abril 1.931.

llaves se han guardado celosamente contra todo lo -
que significase renovación. Para que gran número de
artistas españoles de fama mundial, sintiendo sus vo-
ces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella y
de toda manifestación de arte dentro de su país.

La organización absurda de los certámenes
oficiales, unido a la notoria arbitrariedad e inca-
pacidad de sus dirigentes ha desprestigiado nuestra
actividad social en la conciencia de la opinión espa-
ñola y aún de la europea.

Queremos y nos organizamos en Agrupación -
Gremial de Artistas Plásticos y hacemos un llamamien-
to a la opinión y a los artistas con la seguridad de
ser secundados en nuestros propósitos.

Lucharemos contra todo lo que signifique -
arbitrariedad y daremos en la medida que nos permi-
tan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador
a la vida artística nacional, recabando los derechos
que como clase nos corresponden para garantizar el -
libre ejercicio de nuestra actividad.

E. Barral, Winthuysen, Planes, Moreno Villa,
Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, -

Francisco Mateos, Rodríguez Luna, Santa Cruz, J. Renaa,
Masriera, Isaias Díaz, Pelegrin, Badía, Boti, Servan-
do del Pilar, R. Dieste, F. Mateos, S. Almela, Cristi-
no Gómez, Colinas, E. Valiente, Puyol.

Las adhesiones han de enviarse a Luchana, 32,
Sr. Díaz Yepes". (337)

(337) El libro de Ilie Paul: "Documents of the Spanish
vanguard", The University of North Carolina
Press, recoge diversos documentos españoles de
la vanguardia artística y literaria.

606

207

L A M I N A S

609



El escultor Alberto en Vallecas

610

611



Su casa de Toledo

613

DOCUMENTACION ANEXA

6/4

DIOCESIS
DE

Ezequiel

615

PARROQUIA
DE

Santiago

EXTRACTO DE LA PARTIDA DE BAUTISMO

En el libro de bautismo núm. 19 folio 79, consta que:

Alberto Sanchez Perez
nacido el 8 de Abril del año 1895
hijo de Leopoldo de Miguel Sanchez Gutierrez
natural de Ezequiel
y de D.ª Amalia Perez Tardo

natural de Baños
ha sido bautizado el 15 del Abril del 1895

Abuelos paternos Candido Sanchez natural
de Baños y Juliano Gutierrez
natural de "

Abuelos maternos Familio Perez natural
de Baños y Ignacio Tardo
natural de "

Padrinos Francisco Perez Tardo

Nombre del ministro Don Miguel Berenguer
Ezequiel a 6 de Mayo de 1895
Firma



Victorio Tardo

616

617

Alberto

Firma de Alberto

618



Alberto y su generación

Comida homenaje a Hernando Viñes. Madrid 1935

De izq. a drcha, de pié : José Caballero, Eduardo Ugarte, Eva Thais, Adolfo Salazar, Alfonso Buñuel, Federico García Lorca, Juan Vicens, Luis Buñuel, ? , Acario Cotapos, Rafael Alberti, Guillermo de la Torre, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Rafael Sánchez Ventura, García Condoy. Sentados: Domingo Pruna, Alberto, Delia del Carril, Pilar Bayona, Hernando Viñes, Sra. de Viñes, M^a Teresa León, Gustavo Durán, Angeles Dorronsoro. Agachados: Hortelano, Pepín Bello, Santiago Ontañón.

62"

621

LA OBRA DEL ESCULTOR ALBERTO

EN ESPAÑA

623



I Campesina Col. Julián Sánchez
Madrid

624



625

Carretero vasco. 1900-1920. Vaso



3 Carretero vasco Col. Juan Sánchez
Madrid

626

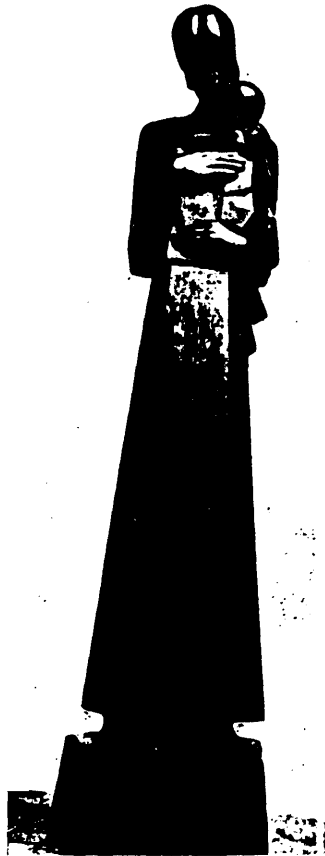


4 Ciego de la bandurria. Colec. Juan Sánchez.
Madrid

627



628



629



7 Ampliación a 2 ms. de la "Figura"
Diputación Provincial de Toledo

630

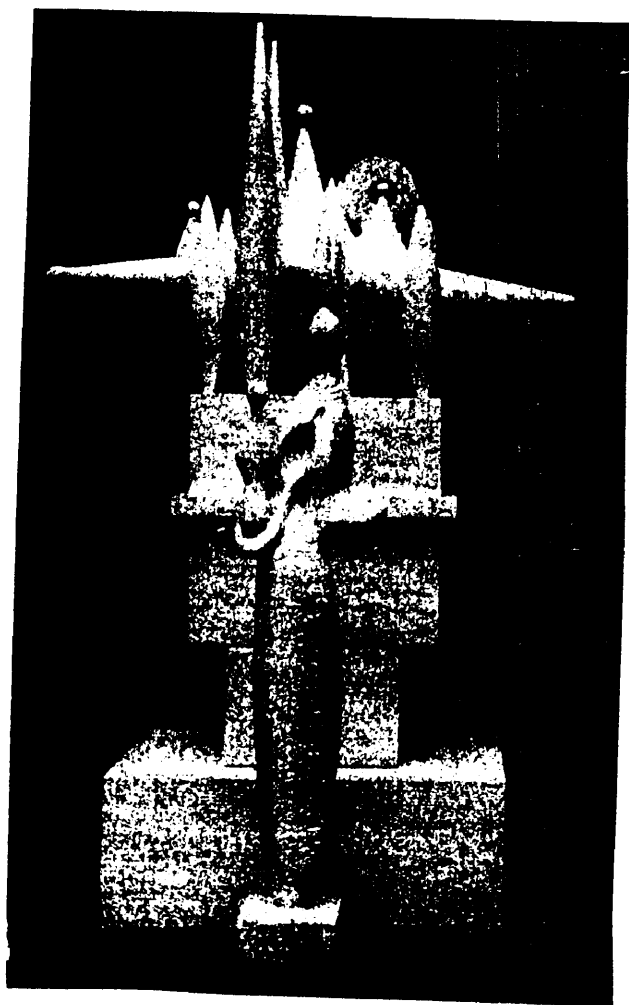


8

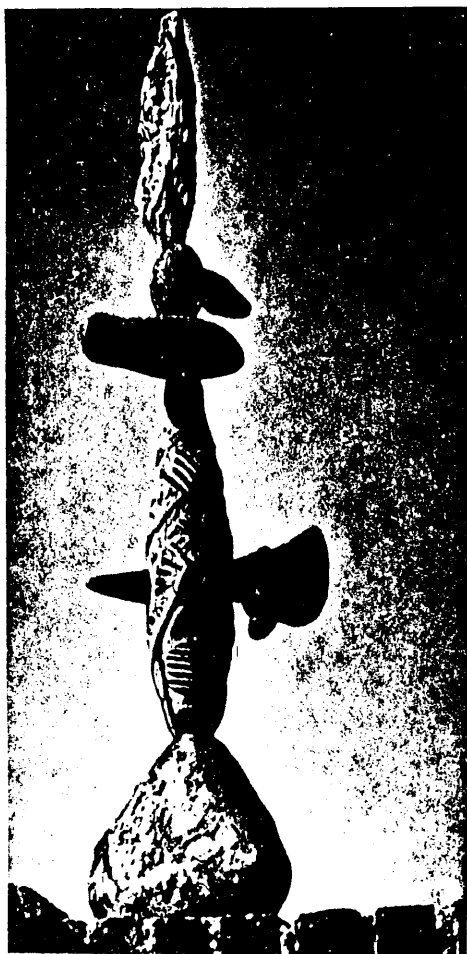
Figura

Diputación Provincial de Toledo

631



632



10 Escultura sin título hecha con piedras naturales
Foto E. Segarra

633



II Dama proyectada por la luna en un campo de greda
Foto E. Segarra

634

Bailarina, 1928 (copia cemento)



12

Bailarina

Col. Julián Sánchez

Madrid

635



13 Maternidad Museo de Arte Moderno.Madrid
Réplica Dr. Sánchez Arcas
Madrid

636



I4 Pájaro de mi invención, hecho con las piedras
que vuelan en la explosión de un barreno

637



638



639



640



- 641



642



643



644



645



646



647

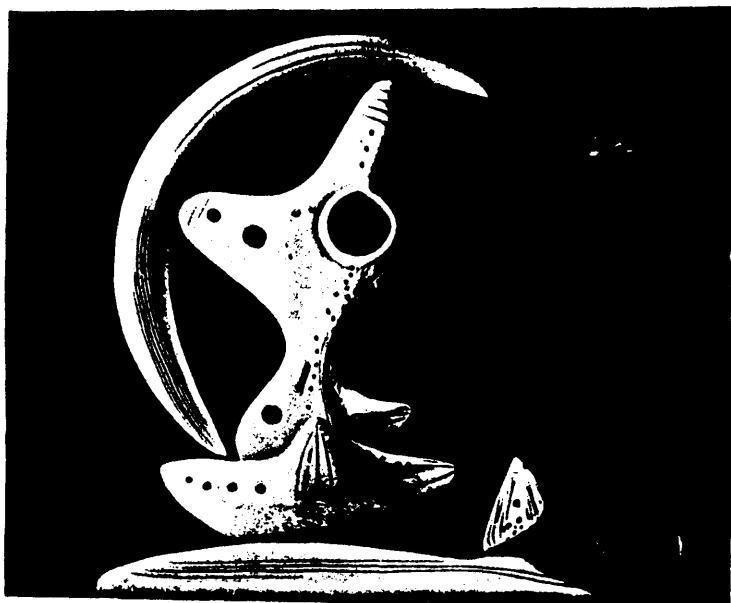


25 Alegoría del toro y del torero

648



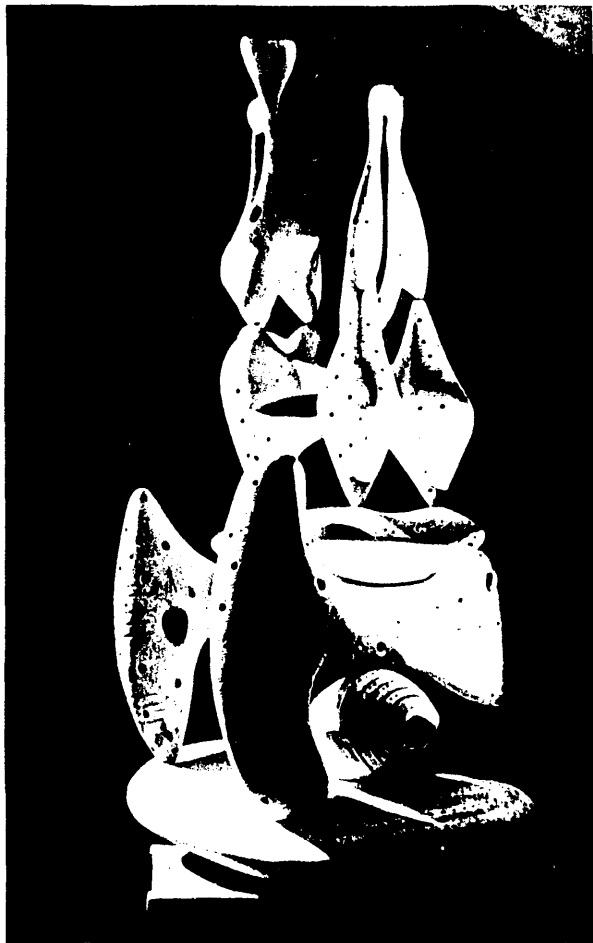
649



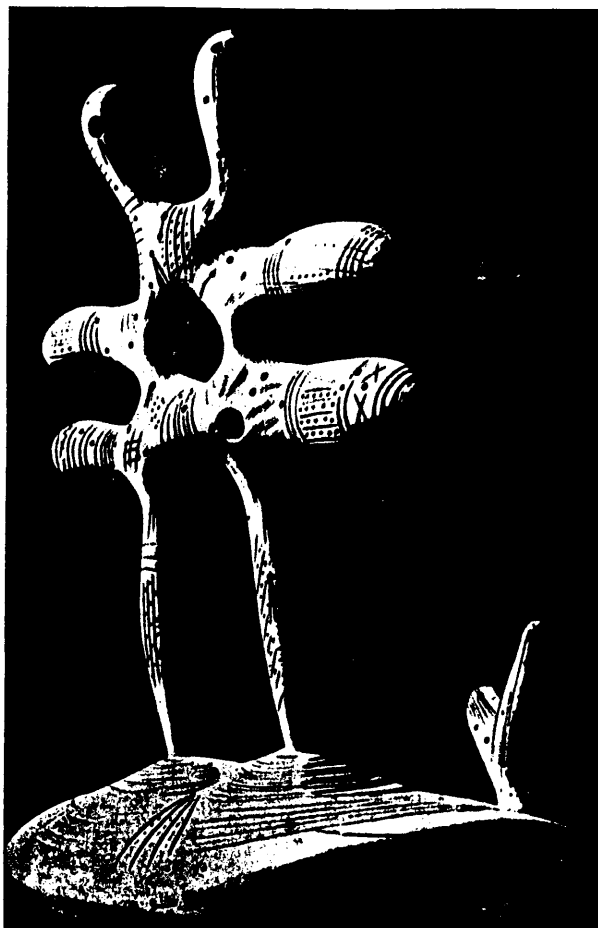
27

Volumen que vuela en el silencio de la noche
y que nunca pude ver

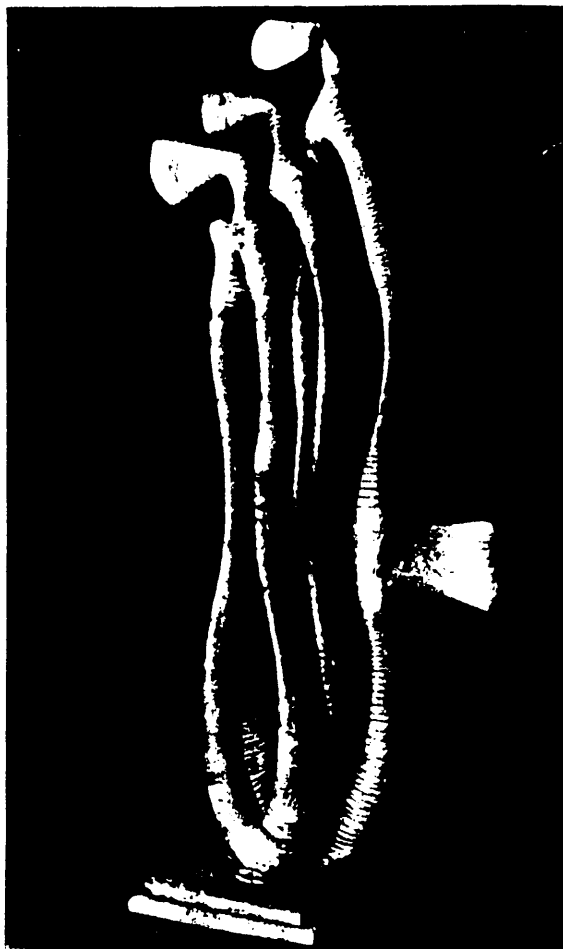
650



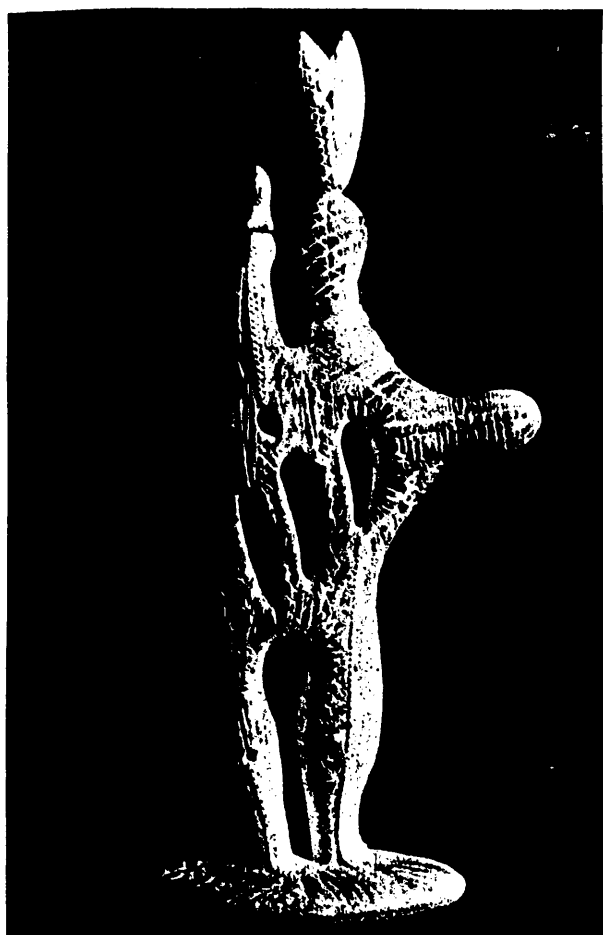
651



652



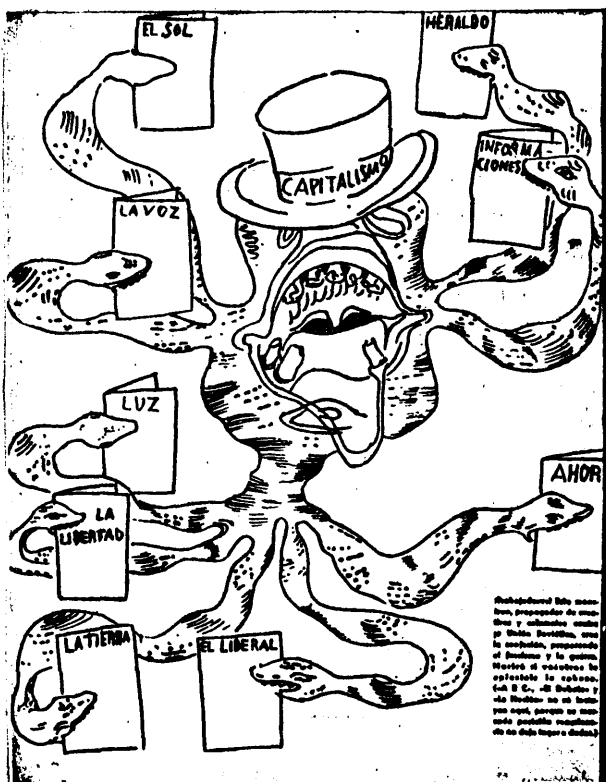
653



654



32 Signo de mujer rural en un camino lloviendo
Col. Vda. de D. Fernando Lacasa
Madrid



656



657



35 El pueblo español tiene un camino que conduce a
una estrella

658



659



660





39 Dibujo político

Texto de Alberto: " La tradición de las cruces se levantan de los pudrideros, cruces siniestras que se clavan en las entrañas de todo lo bueno; que ríen cuando tienen hambre los pueblos; que están contentos en el corazón de los hombres siniestros, que sólo se rinden a los poderosos del dinero. Esta es la tradición que las cruces levantan con fantasmas y asesinos a defender al capitalismo que se hunde y ahoga en un río de sangre que cruza el mundo de campesinos y obreros".

662



" Por el cielo fueron las invocaciones
al Altísimo pidiéndole: pan y vida,
lo que Dios nunca les pudo dar, lo impi-
dieron los civiles por voluntad de los
amos de esta tierra que hicieron de ella
un cementerio para tragar vidas de cam-
pesinos."

663



4I

Dibujo político

Sátira contra los representantes de la patria



" Espíritus monstruos con aficiones cristianas, que aprendieron a manejar cristos igual que puñales y pistolas; son los monstruos que se clavan de rodillas y piden a Dios amparo en sus explotaciones y crímenes hechos con orden y salvando y salvando siempre la Patria, las patrias de las buenas familias."

665

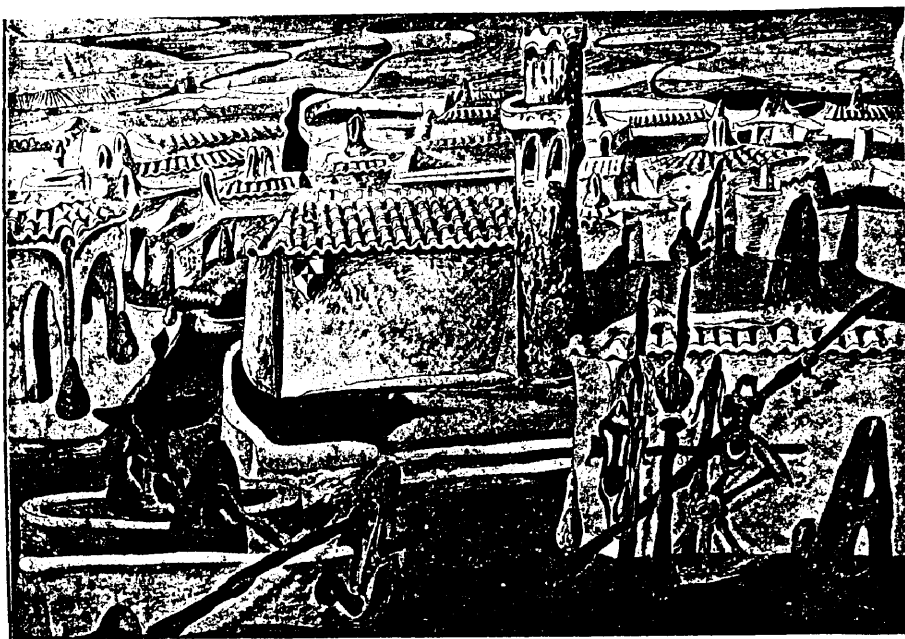


43 Proyecto de telón para la "Numancia" de
Cervantes 1936

666



667

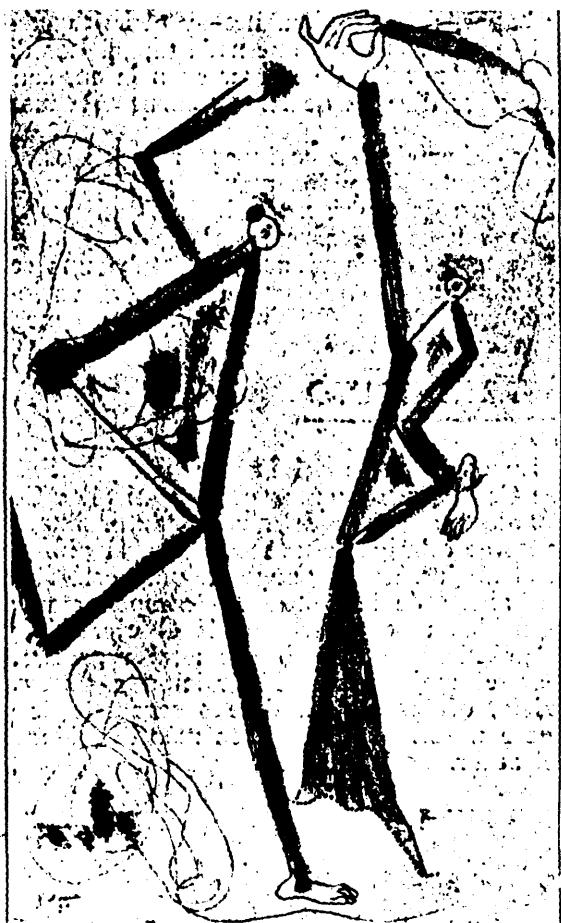


45 Proyecto de decorado para "Fuenteovejuna" de
Lope de Vega para el teatro universitario
"La Barraca". 1937

668



669



670



671





673



51 Pascuala



52 Soldado

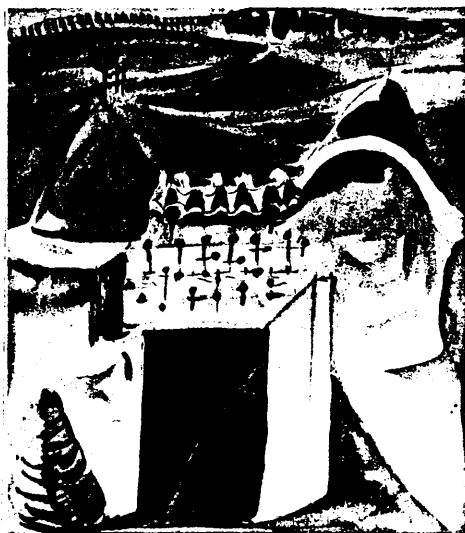
674



Boceto

53 Decorado lateral " Fuenteovejuna "

675

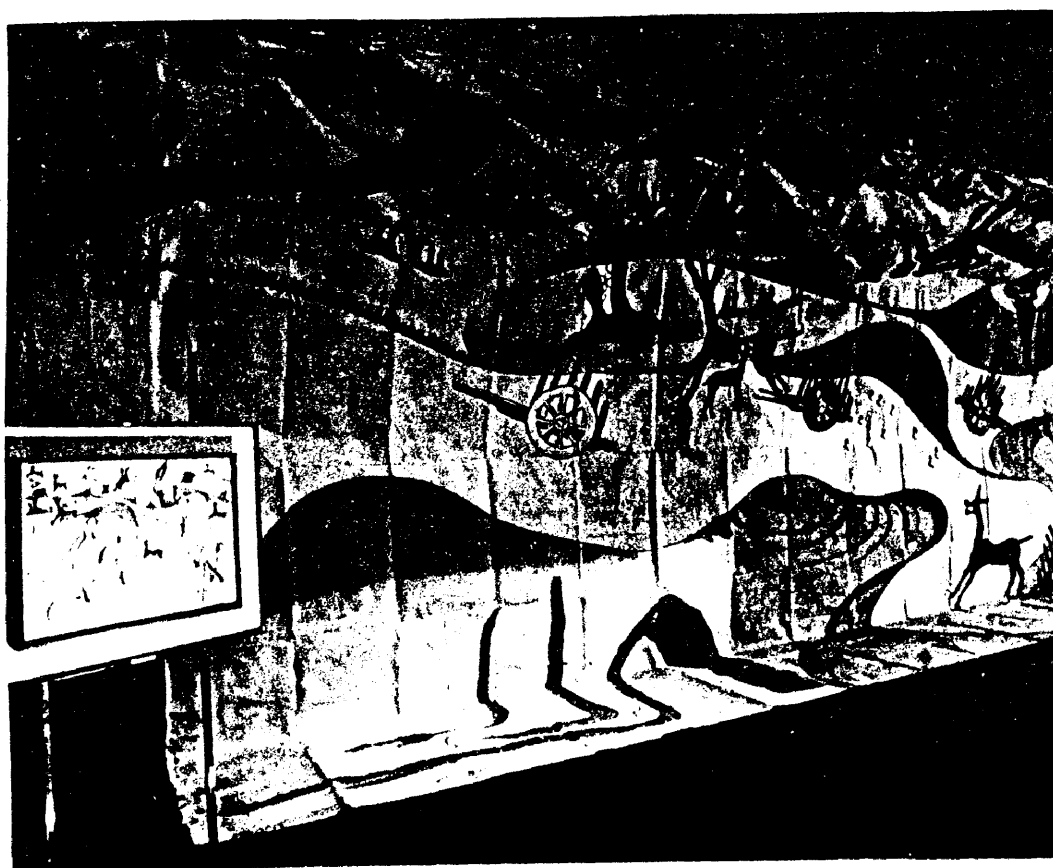


676





678



679

S U O B R A E N R U S I A

Nota : de su etapa en Rusia, sólo presentamos una selección.

680



681



682



60

Mujer castellana

683



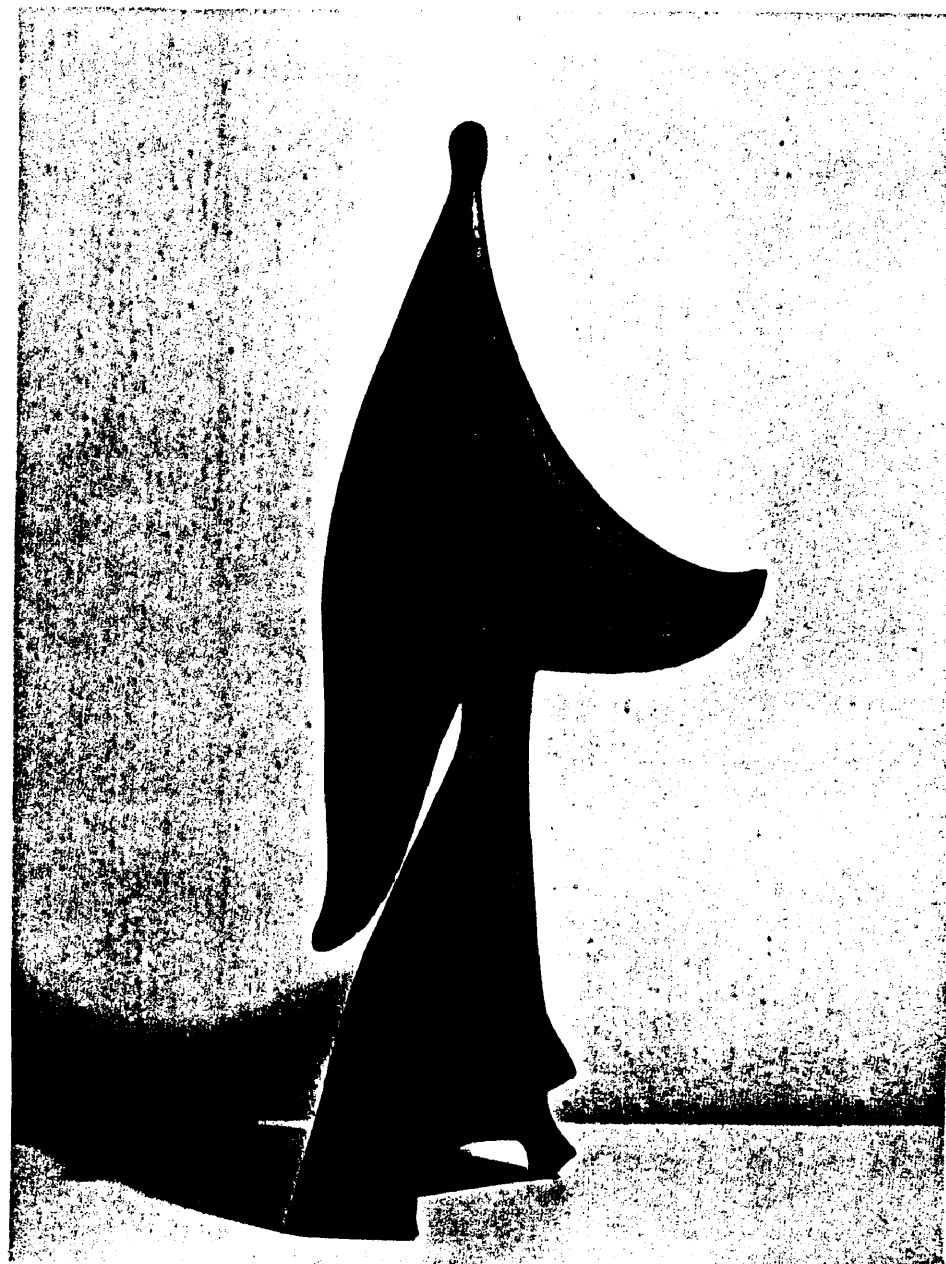
684



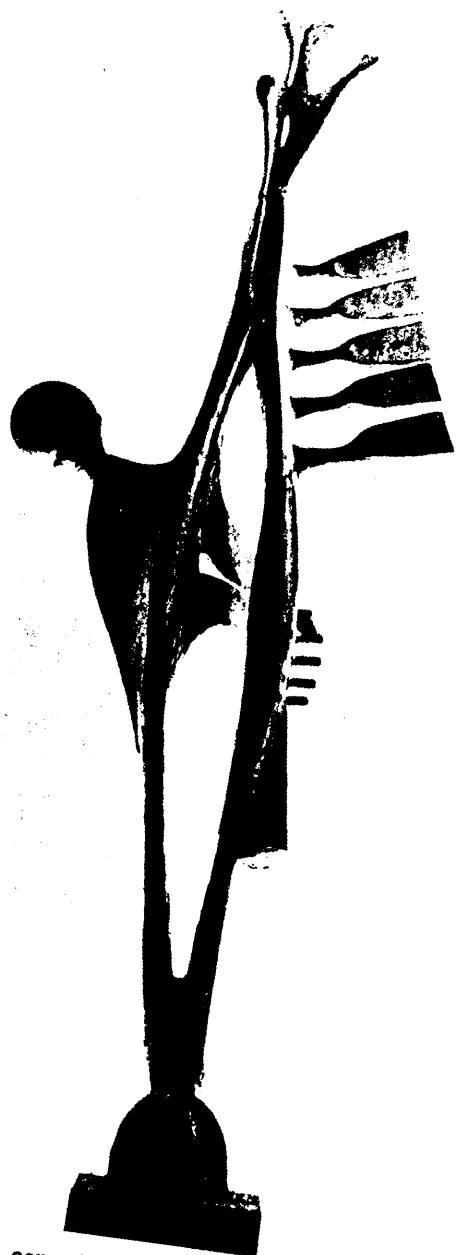
62

La Mujer de la Estrella

685







687

65

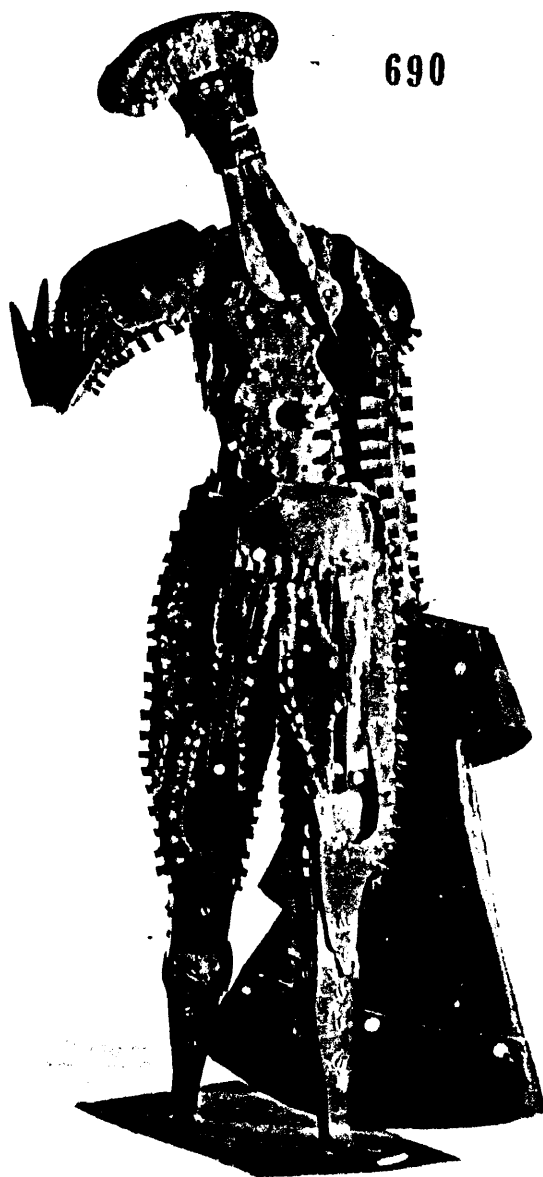
Fuente con piedra

688



689





690

891



692



70 Mujer con un cuervo. Museo Pushkin

693



694



695

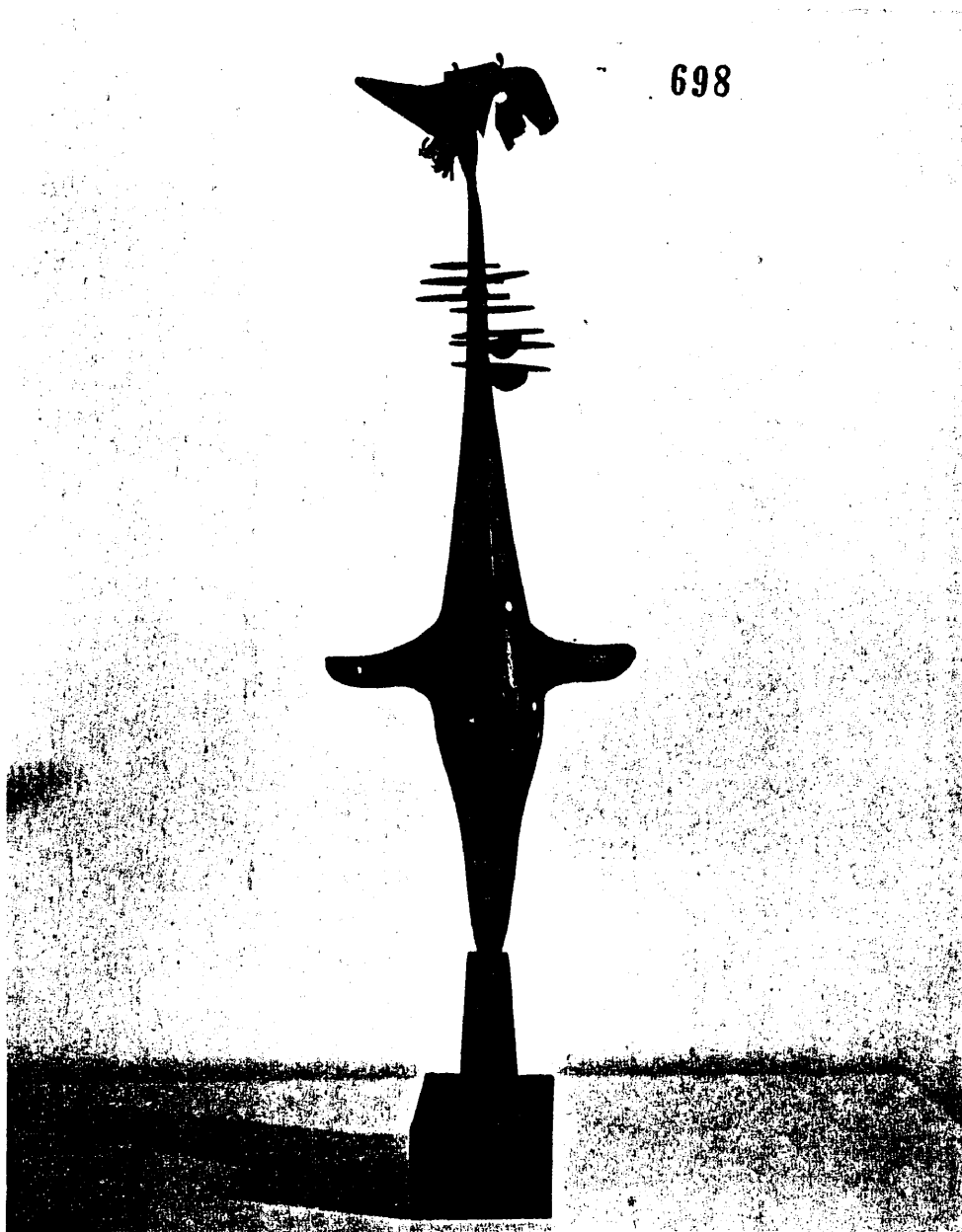


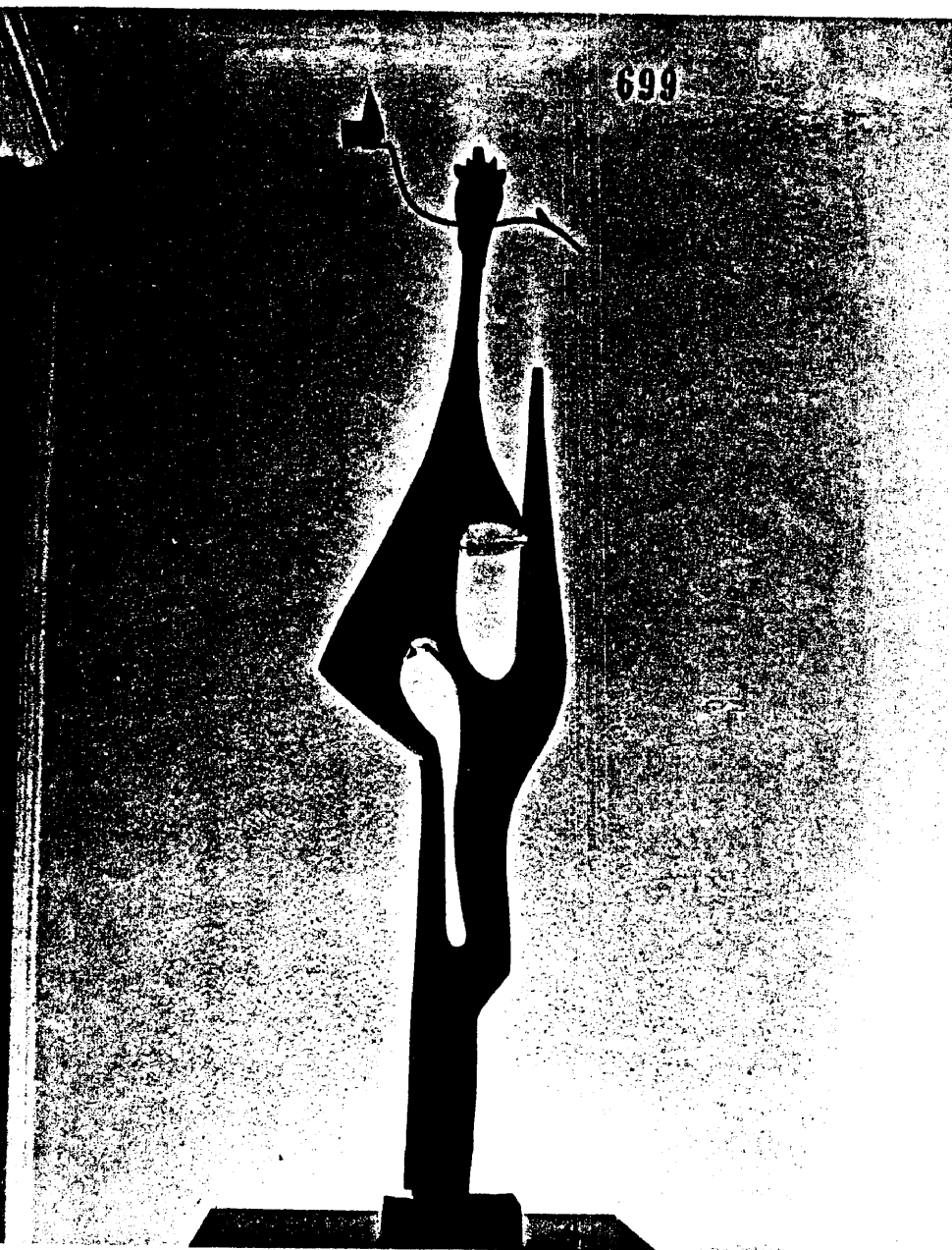
696



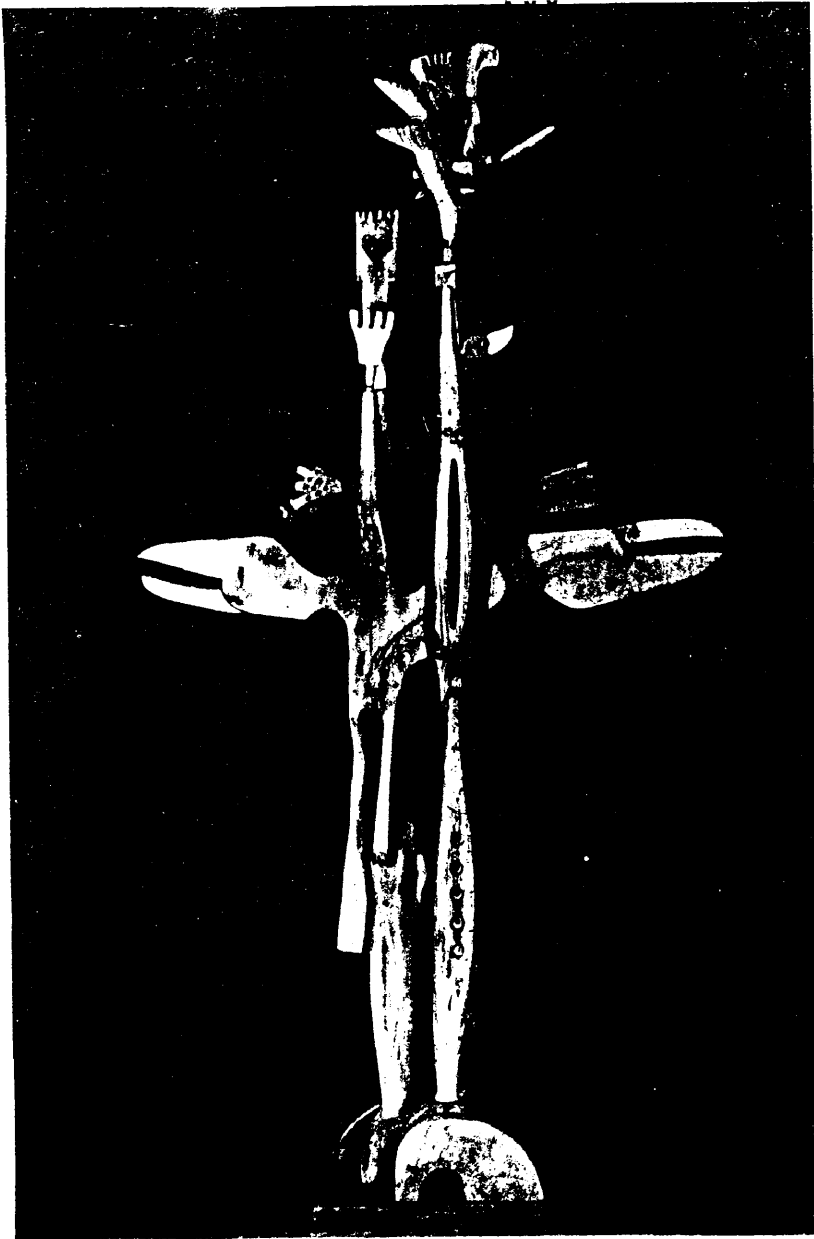
697







700



701



702



703

obra de Alberto. Escultura.
Alonso Sánchez
4 de mayo 1963



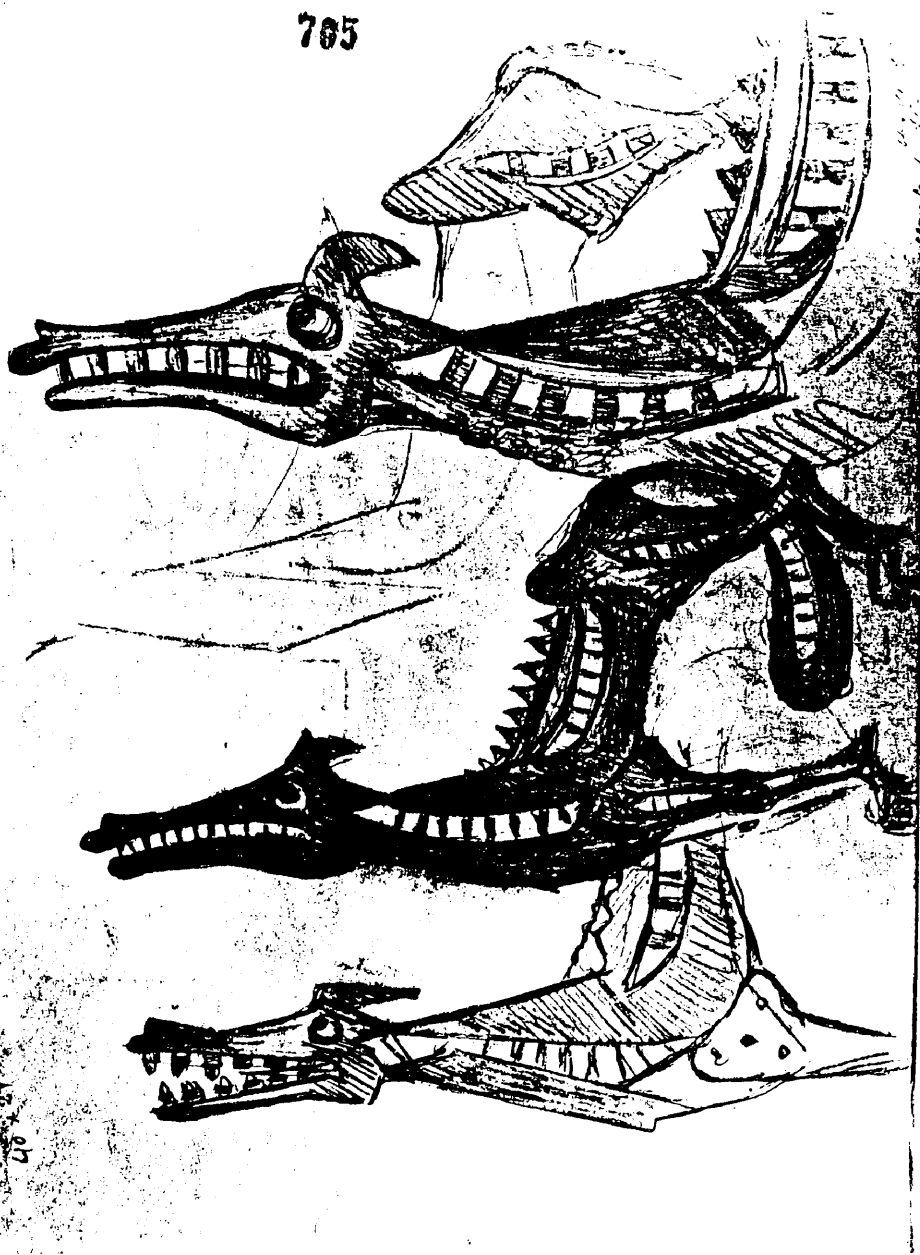
URA PARA UN PUERTO (OTRA VERSION).
papel, 30 x 42 cm

21

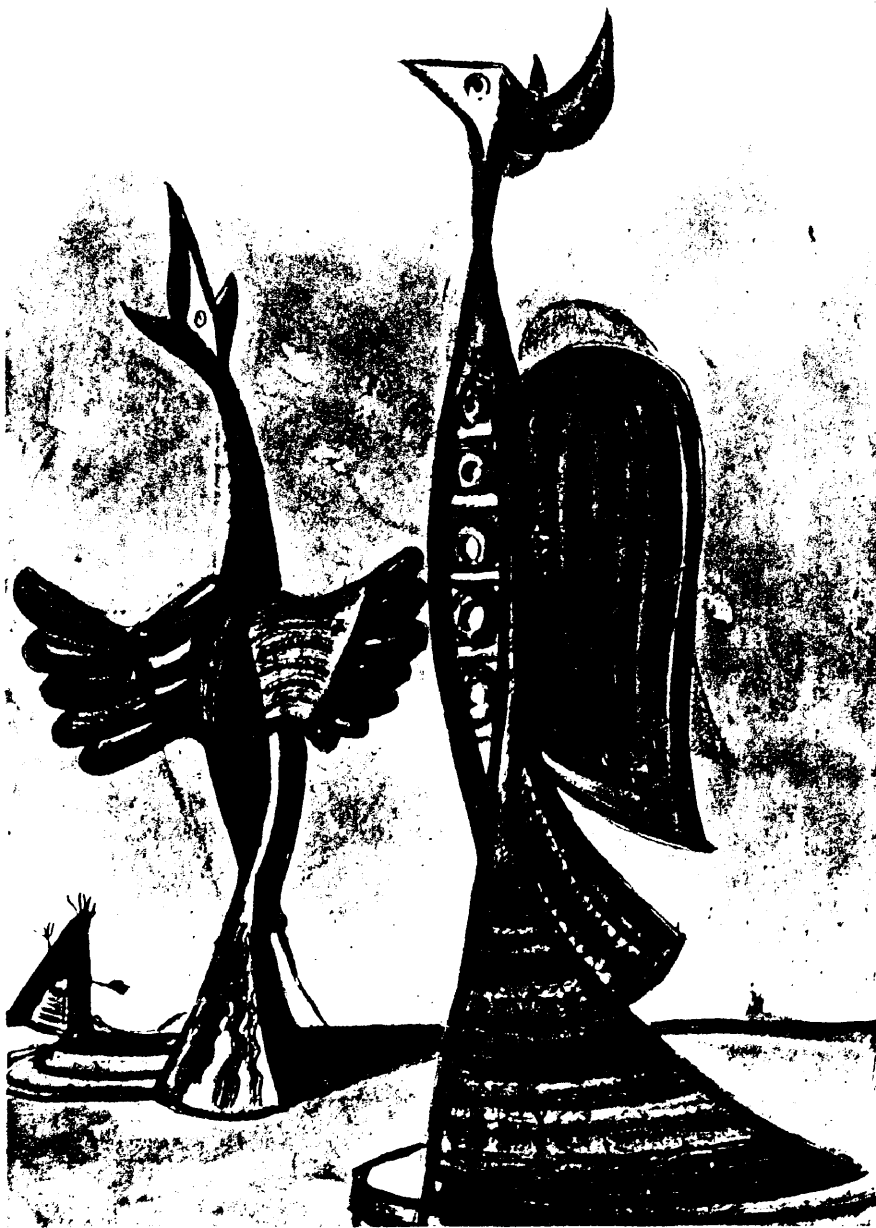
704



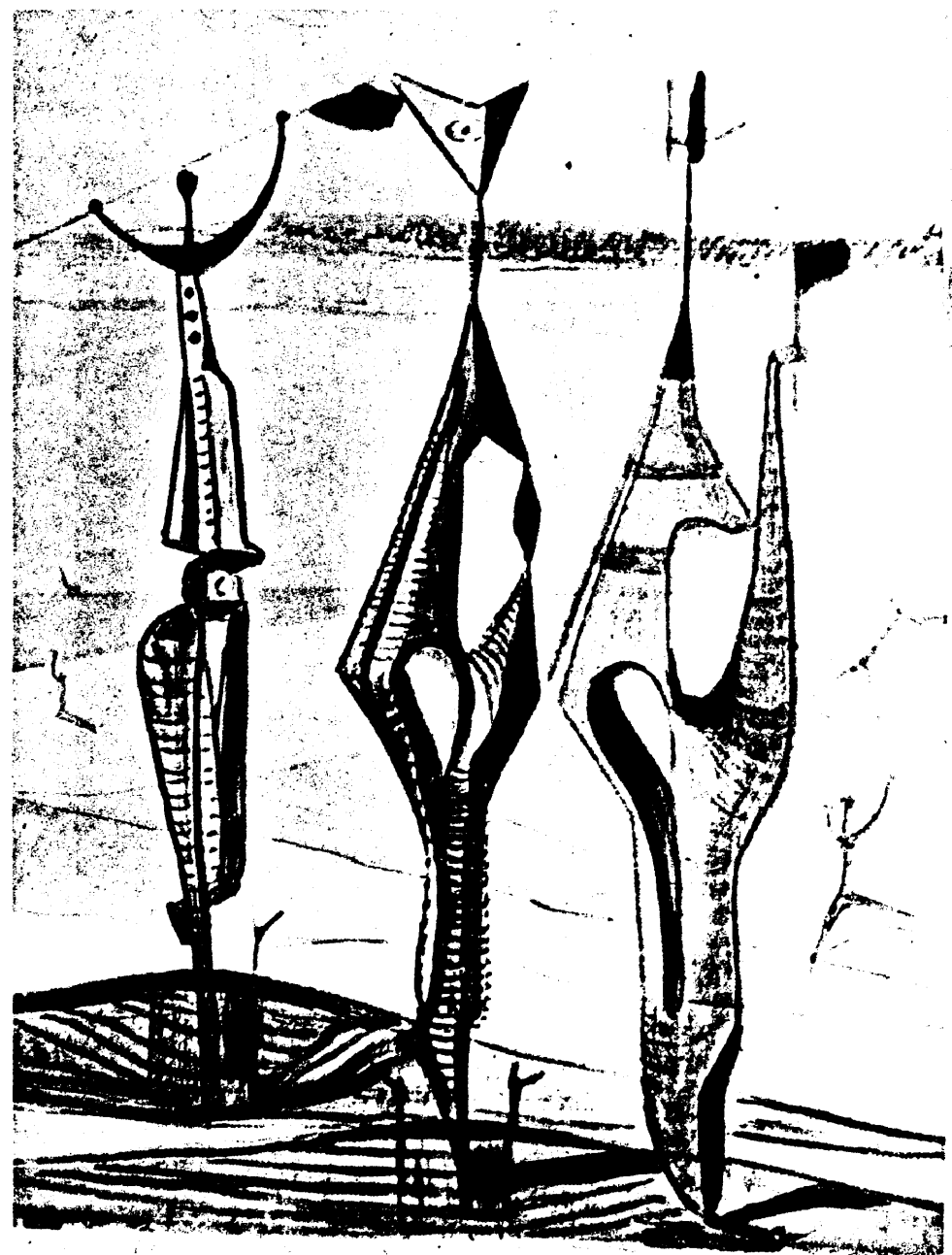
765



706



707



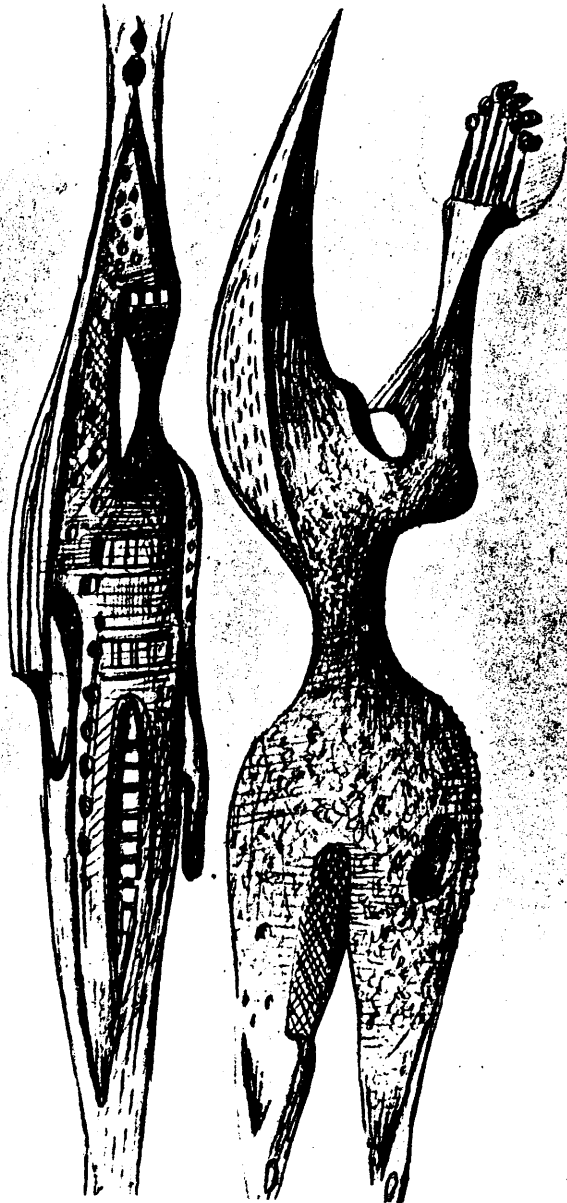
708



709

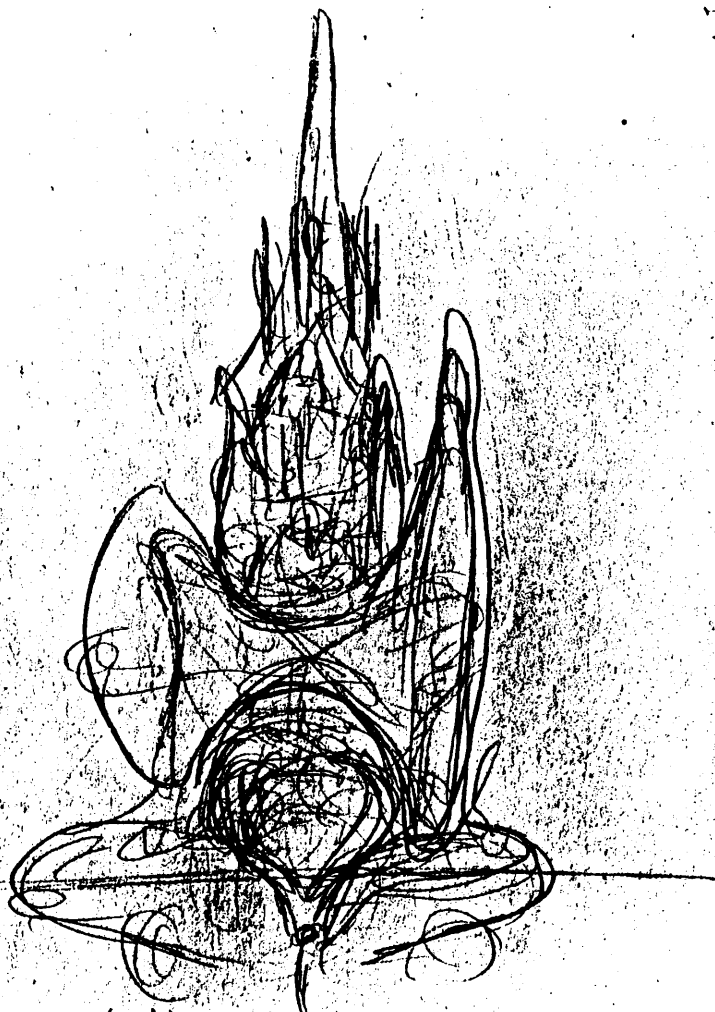


710



711

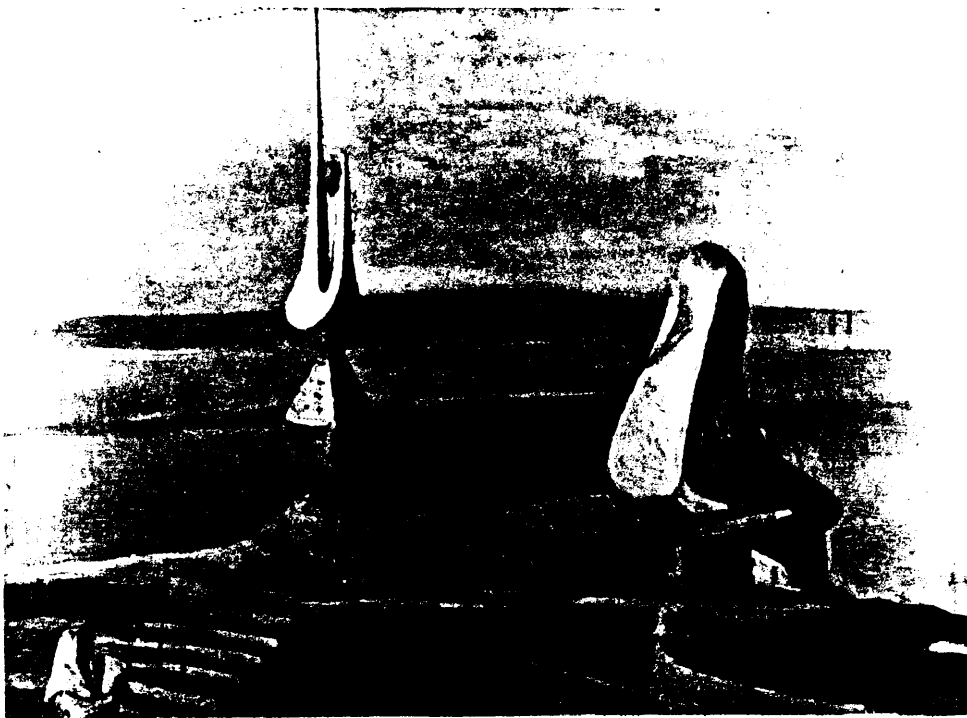
41.4 x 29.5



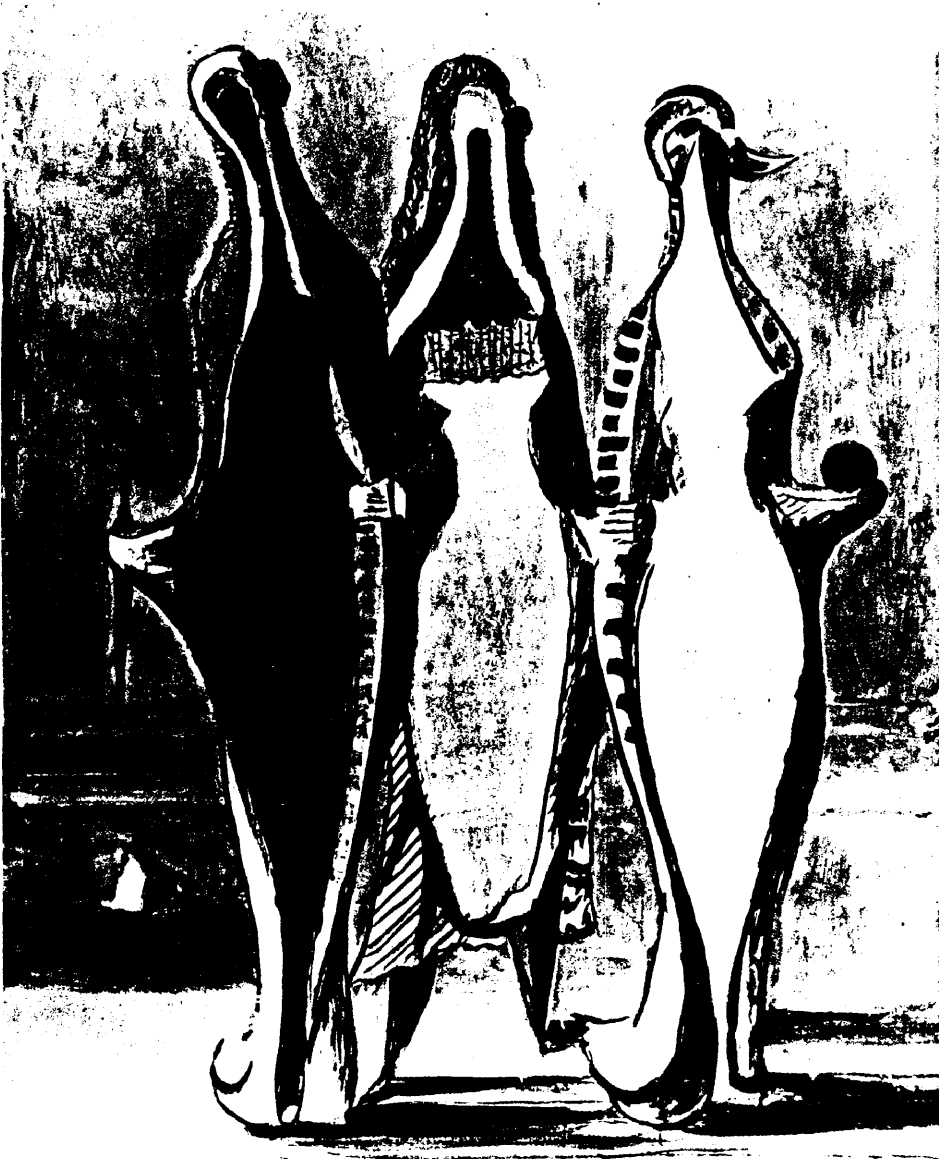
DIBUJO. (mucho) - Aporte para
 (papel, lápiz, 29,5 x 42 cm) (ver 41 de la lista)

Consejo de la Escuela de Artes y
 Ciencias de la Universidad de la Plata

712



713

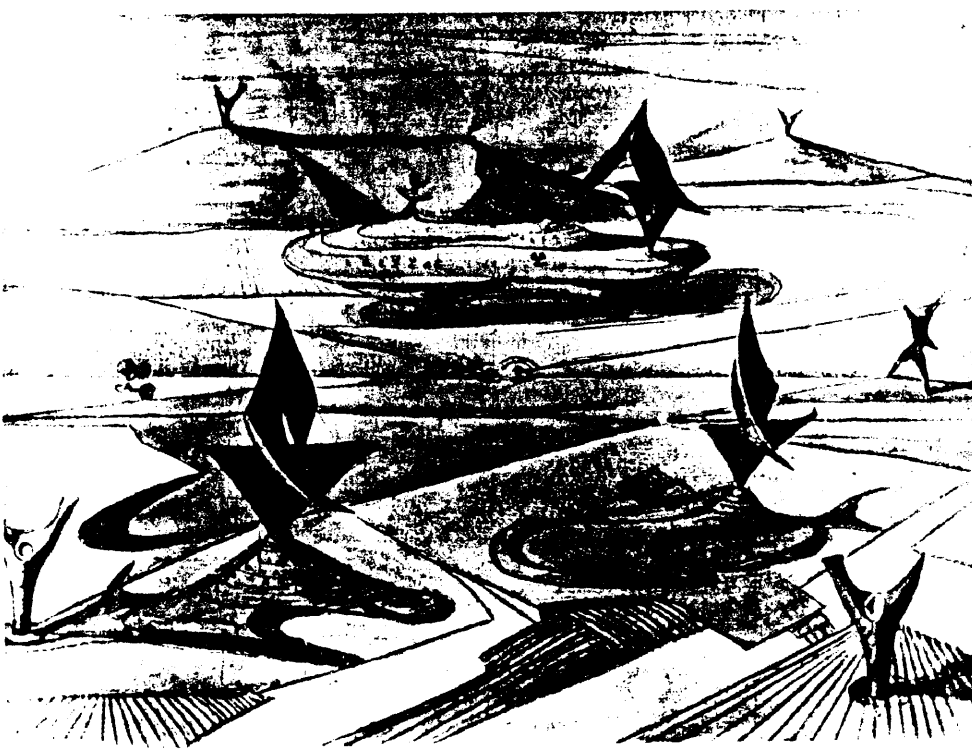




715



716



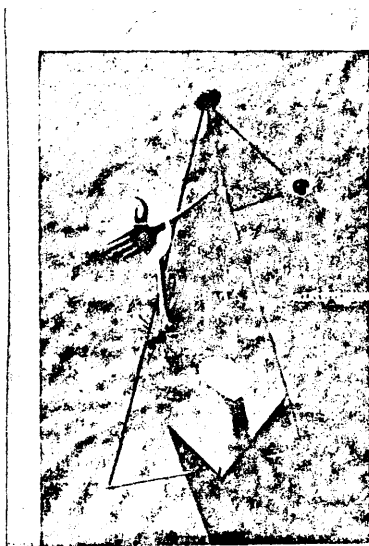
717



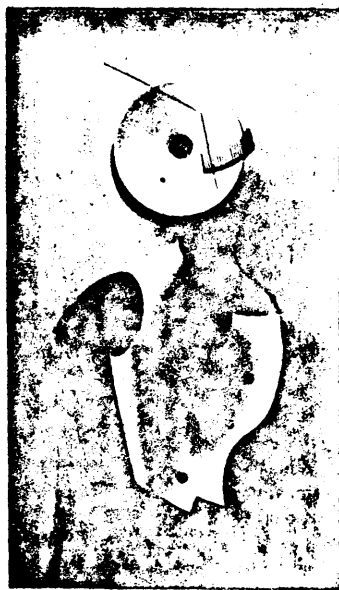
719

ANGEL FERRANT

721



722



723



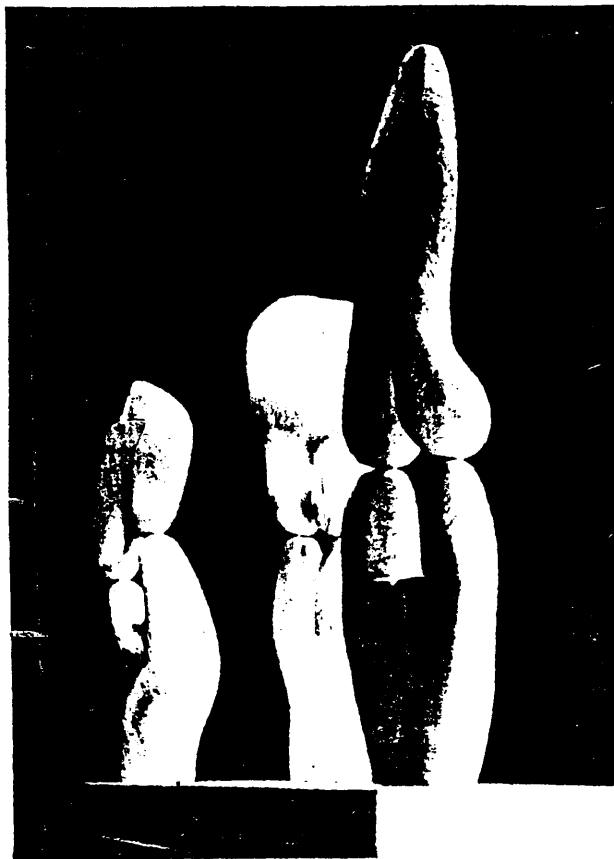
724



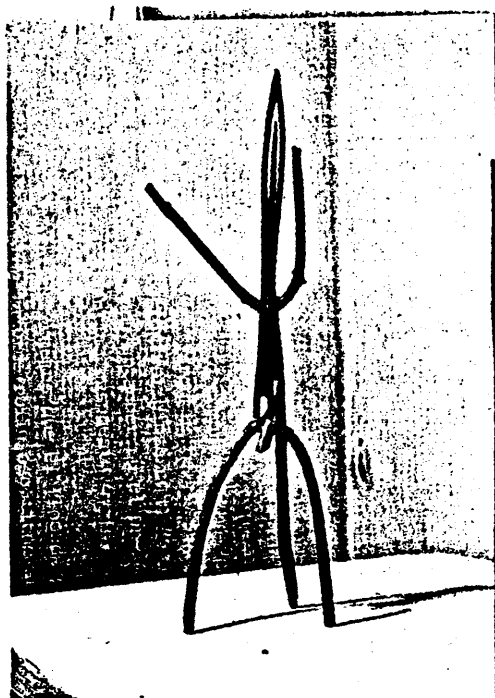
725



726



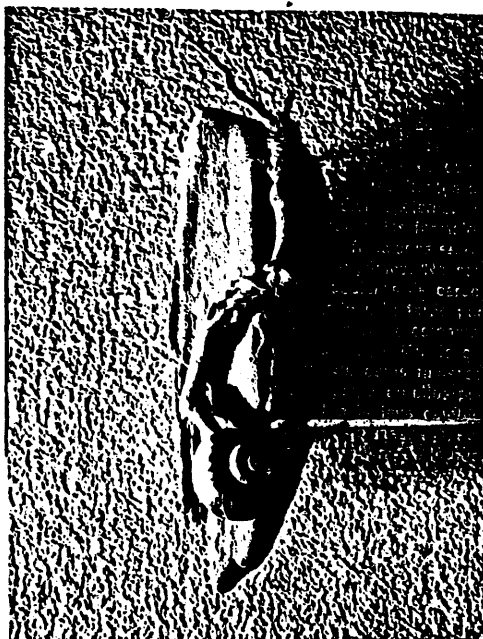
727



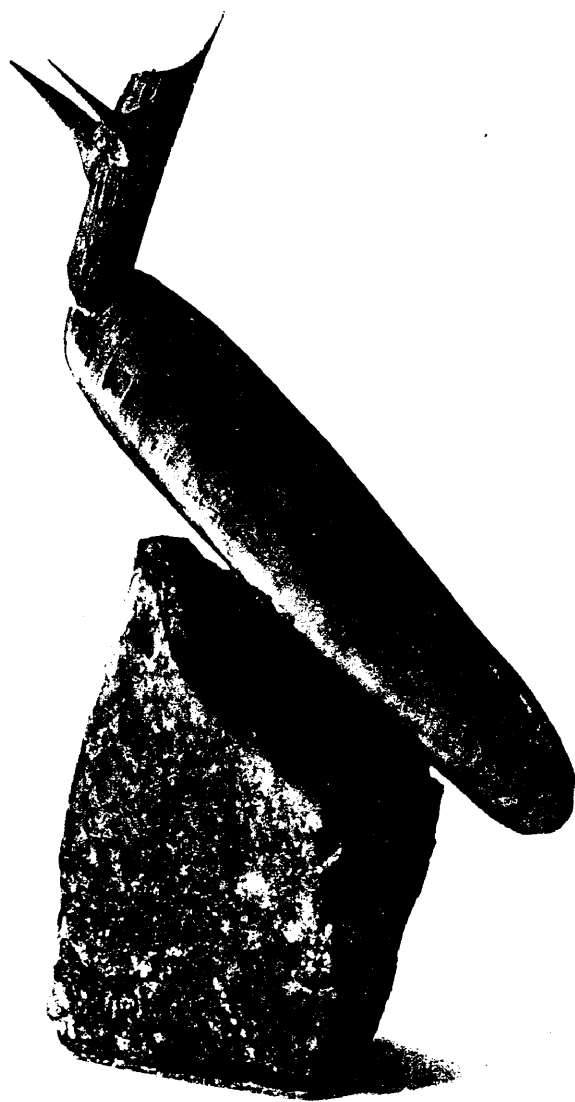
- 728



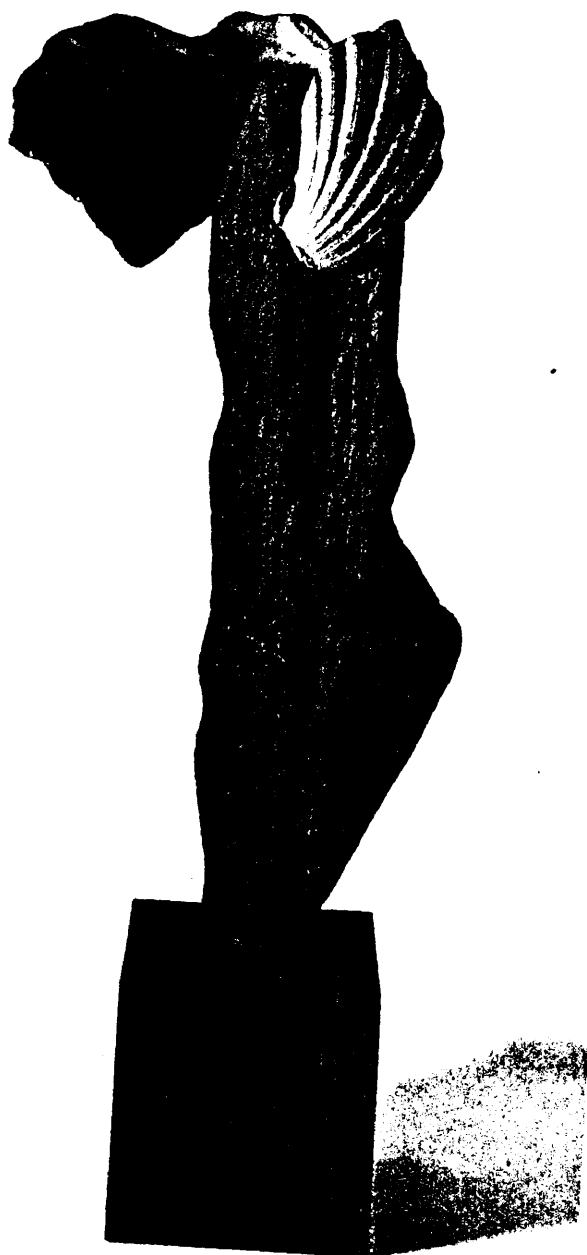
729



730



731



732



733



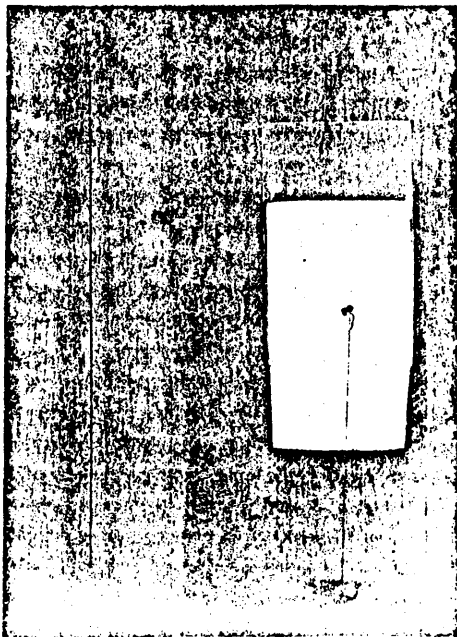
734



735

J O A N M I R O

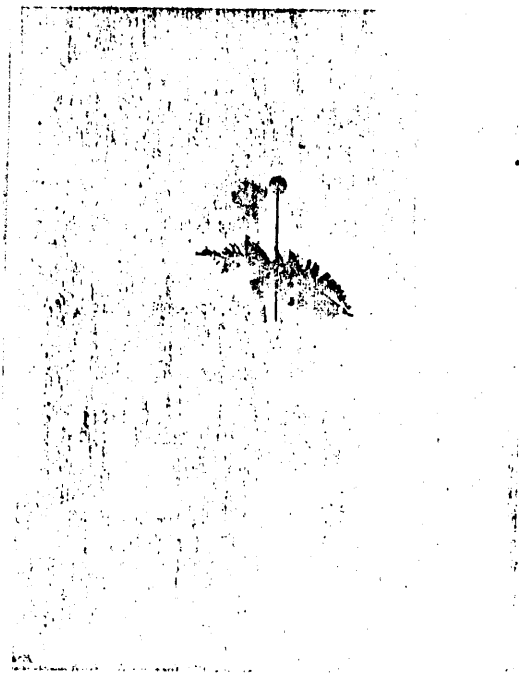
737



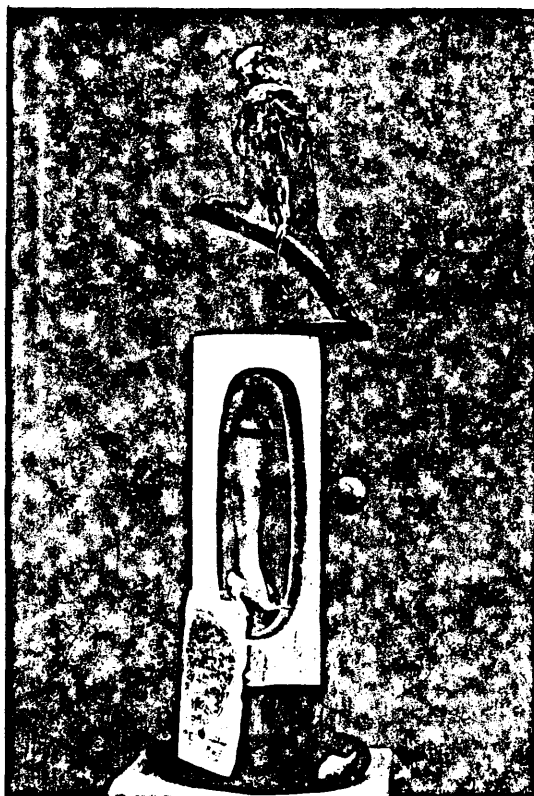
738



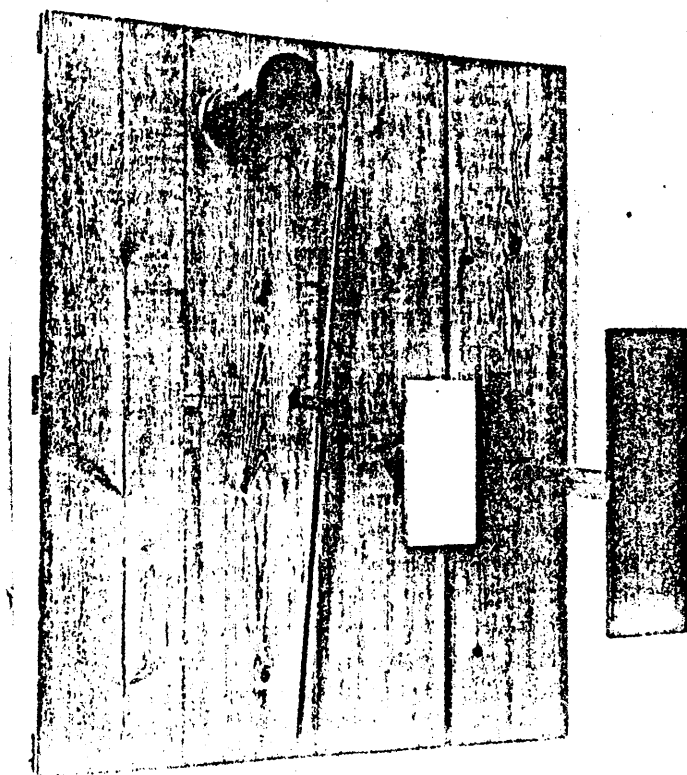
- 739



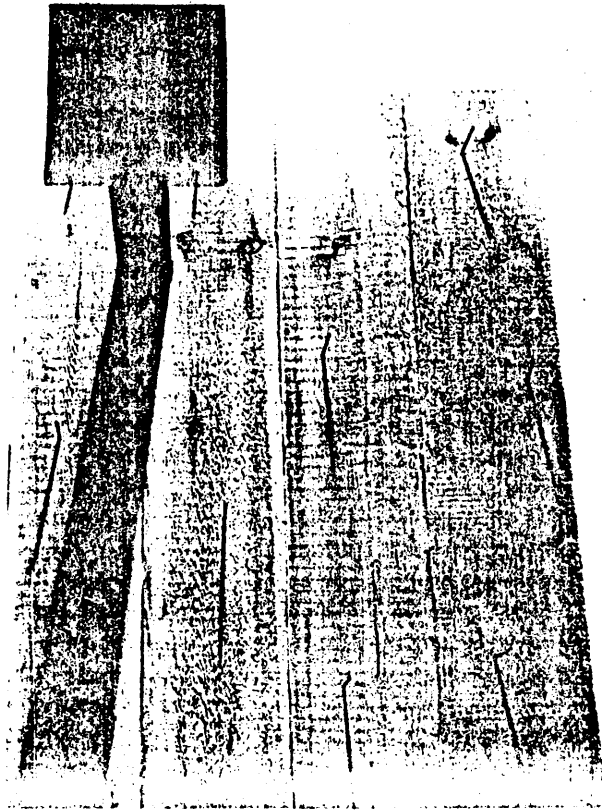
740



741



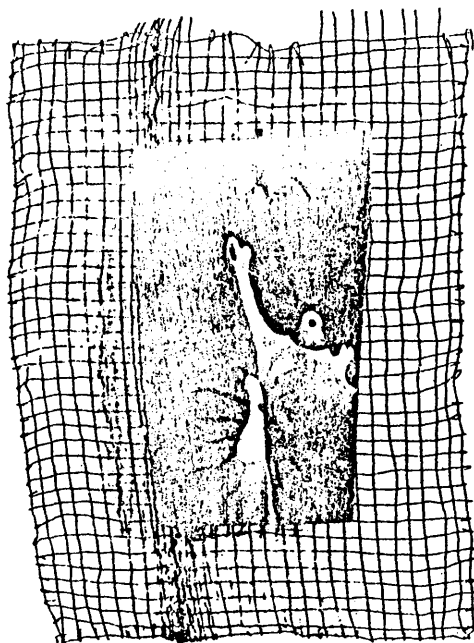
742



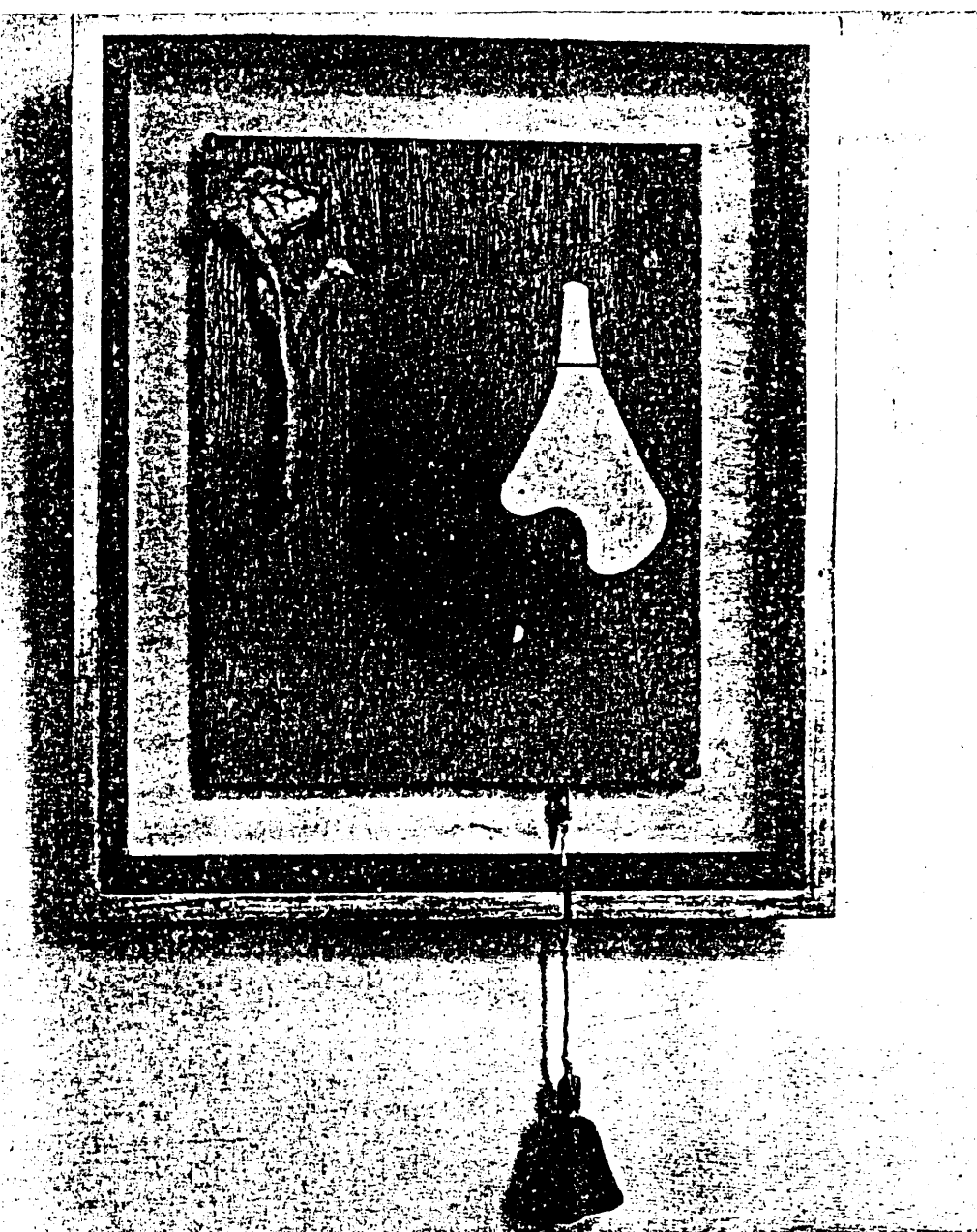
743



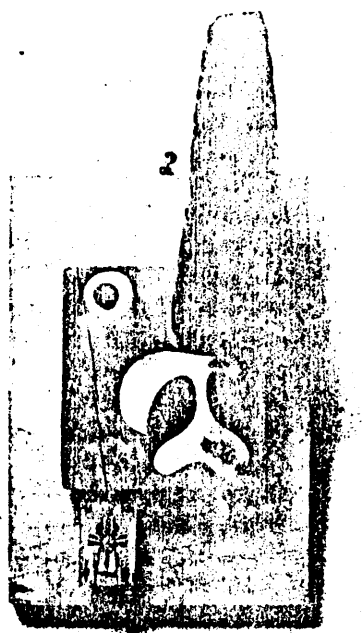
744



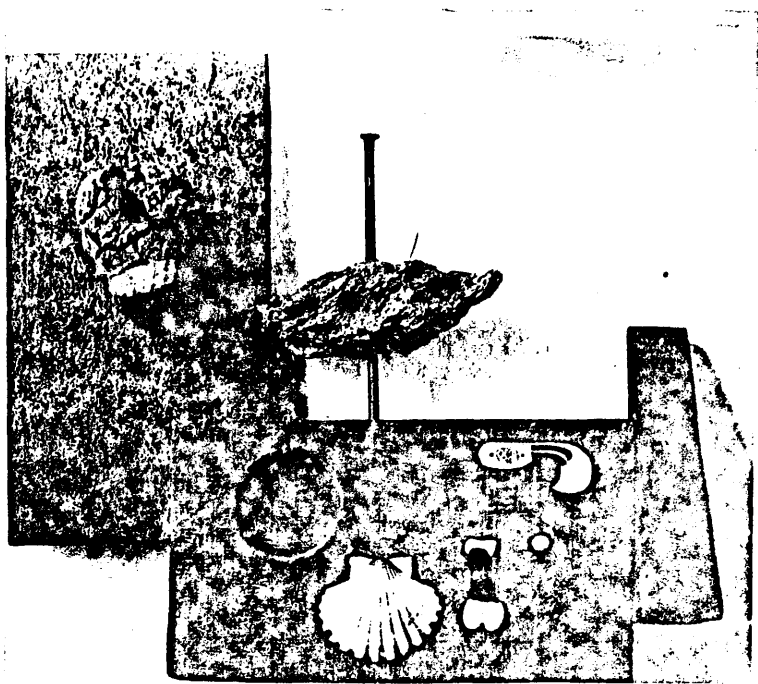
745



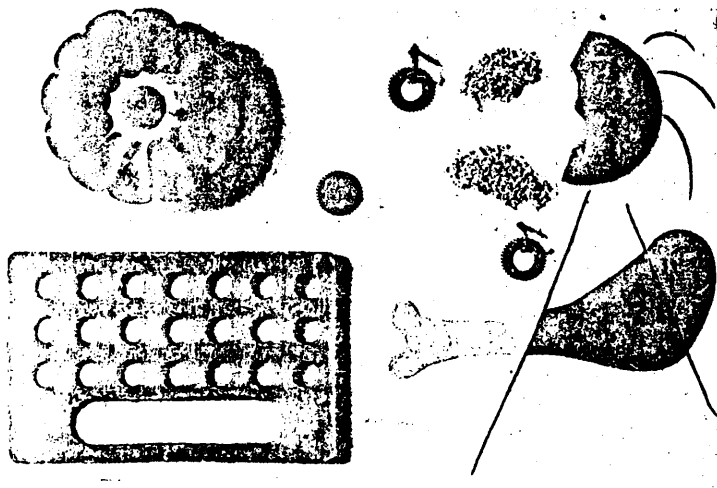
746



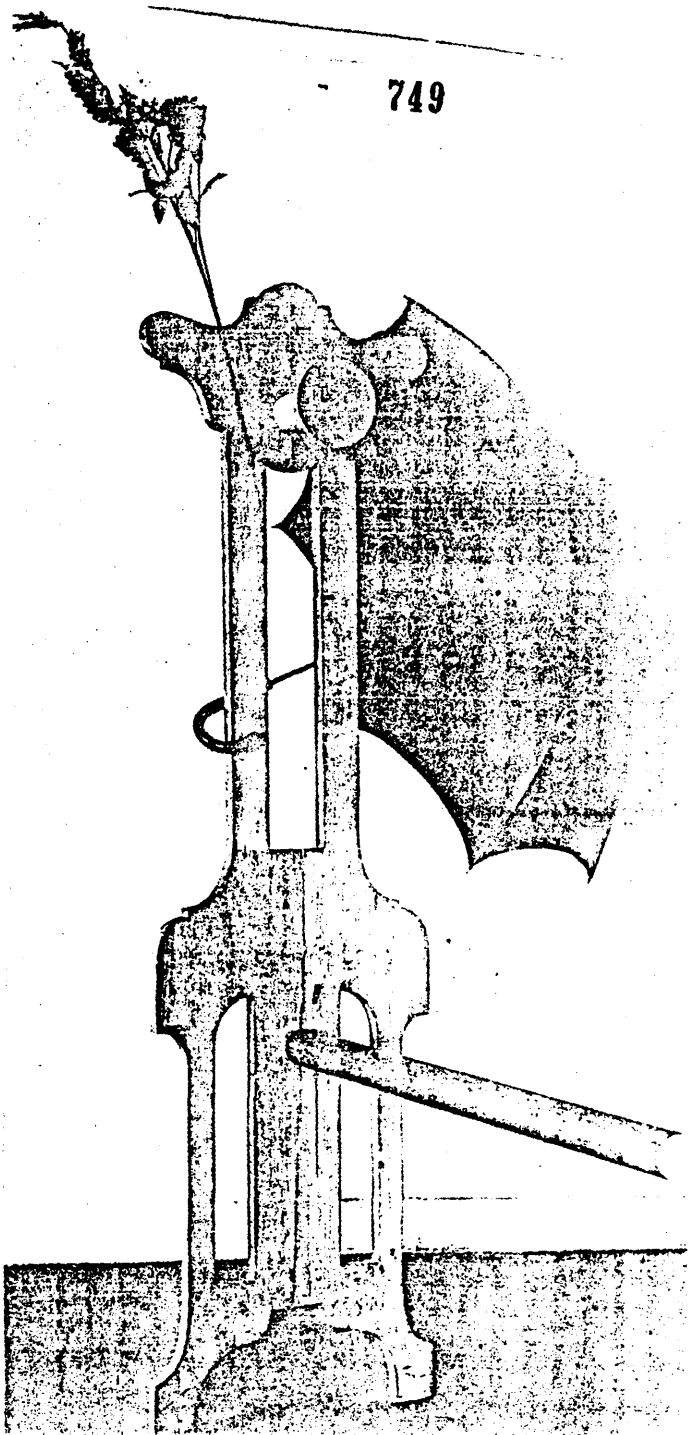
747



748



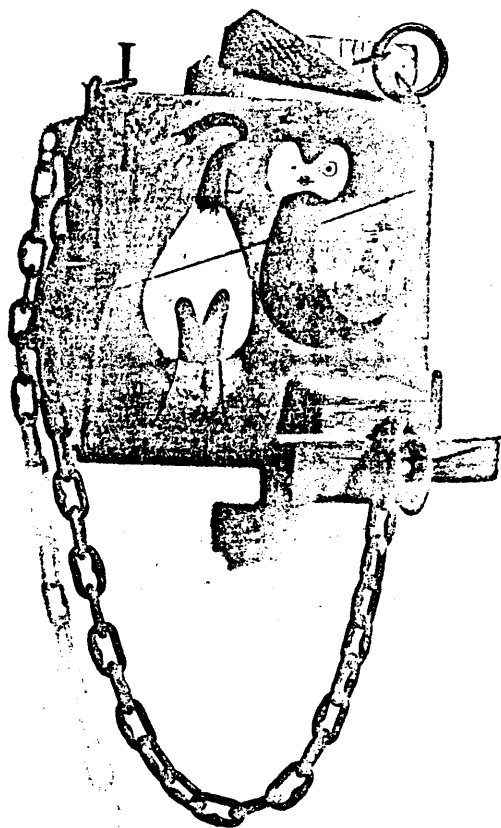
749



1931

Personaje.

750



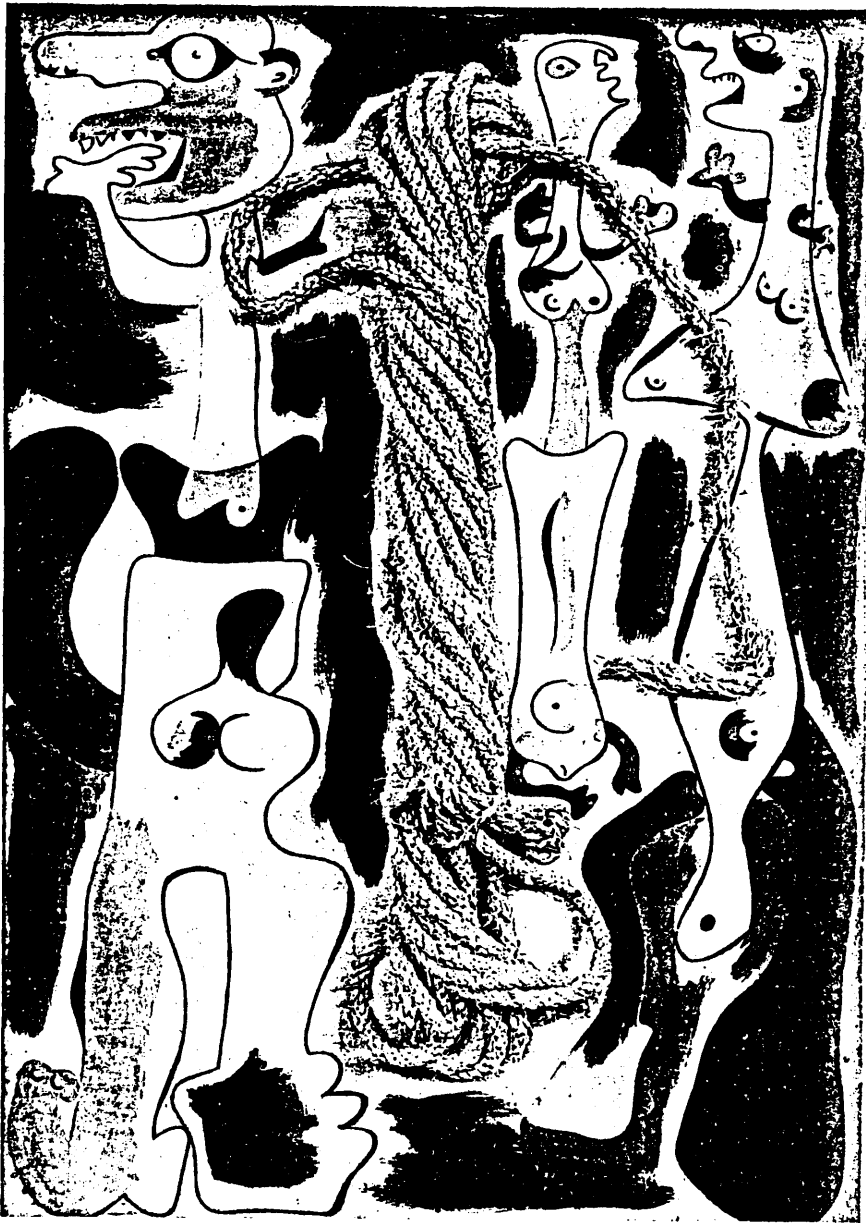
751



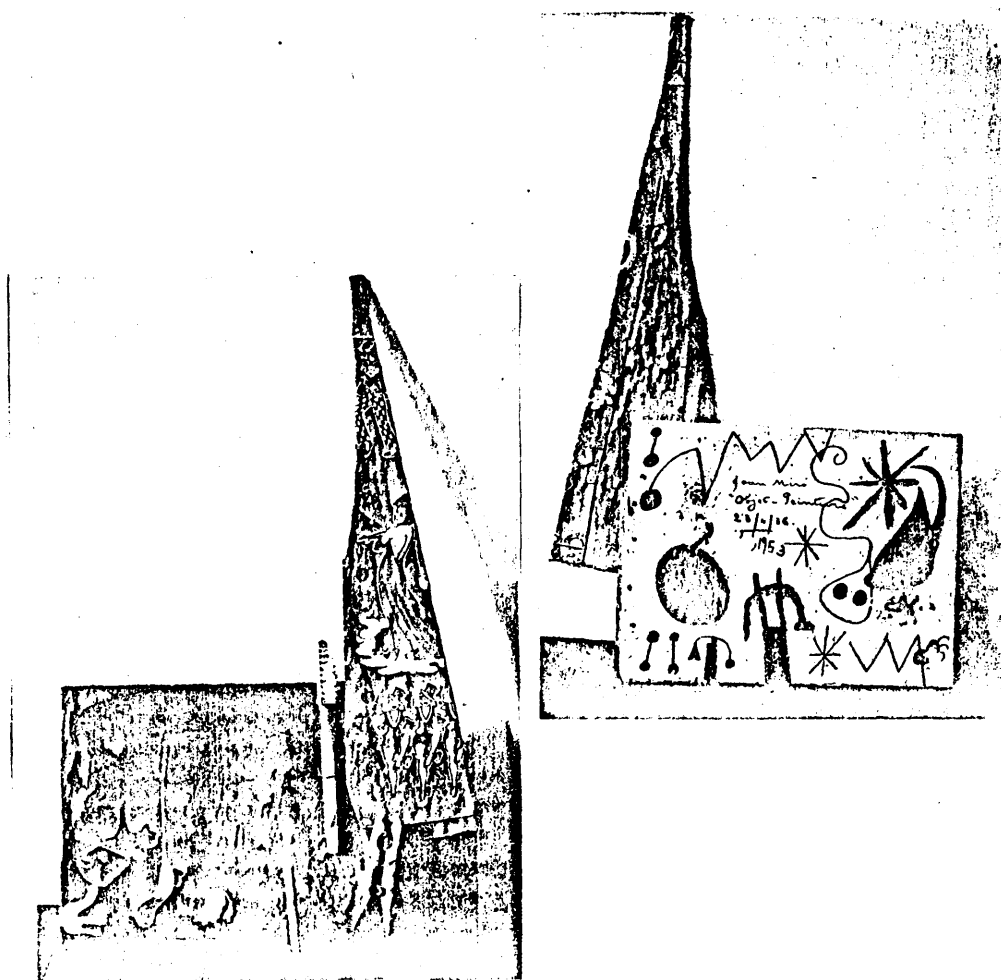
752



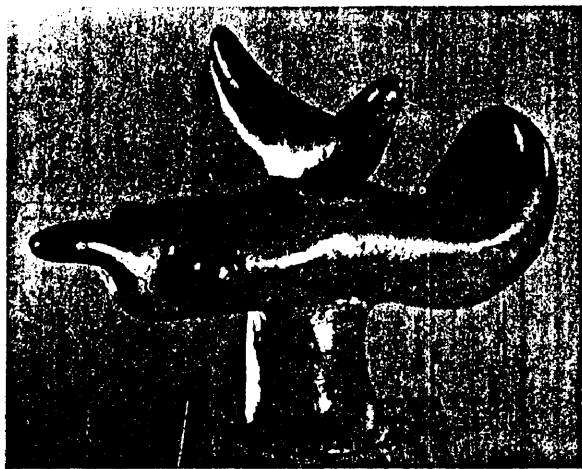
753



754



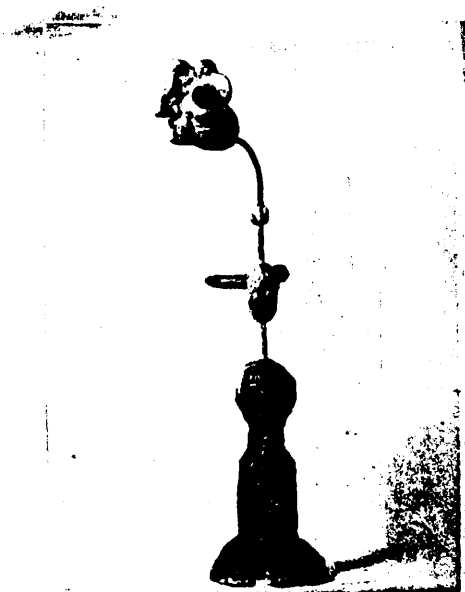
755



756



- 757



758



131

Hombre y mujer 1956-1961. Hierro forjado, cerámica, madera

759

P I C A S S O

760

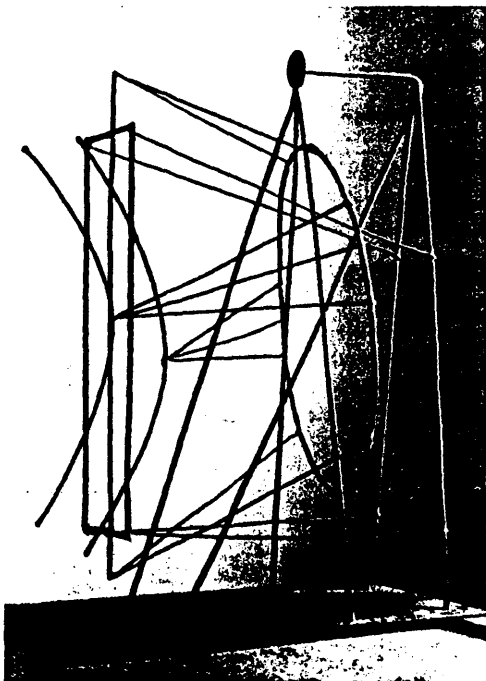
761



762



763



764



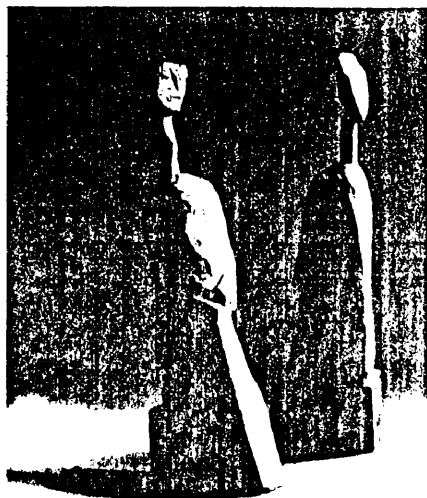
765



766



767



768



769



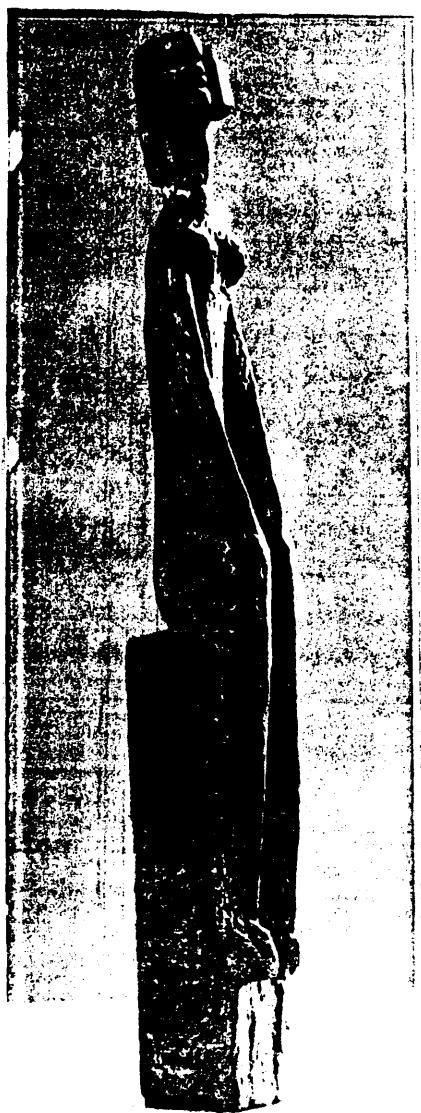




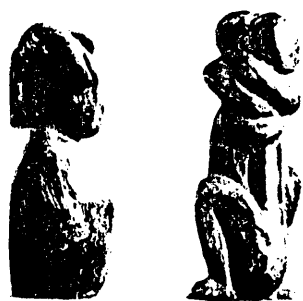
772



773



774



775



776



777



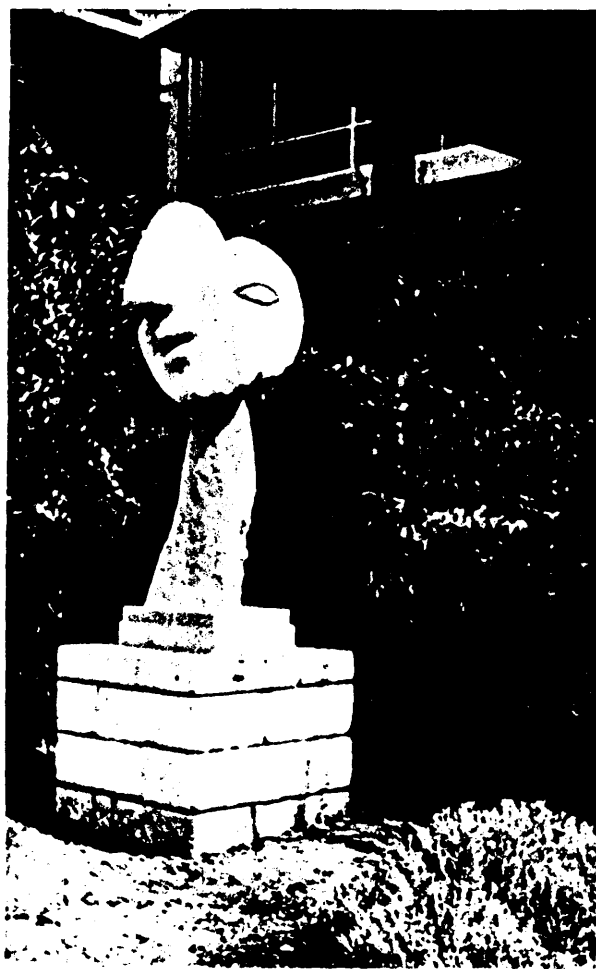
778



779



780



781



782



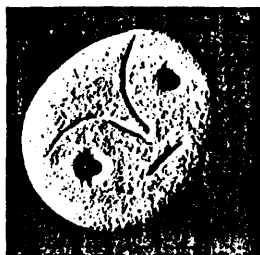
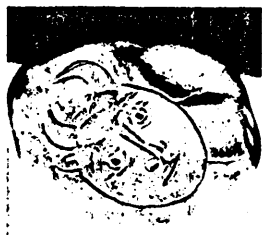
783



784



785

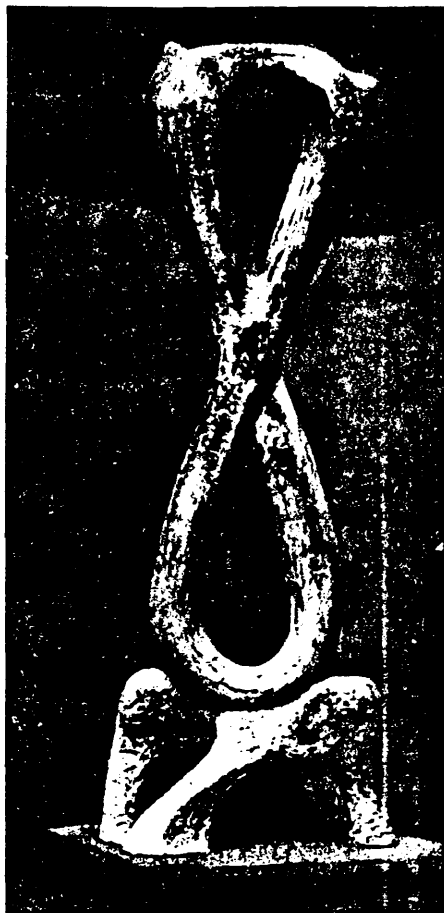


786

787

EDUARDO DIAZ YEPES

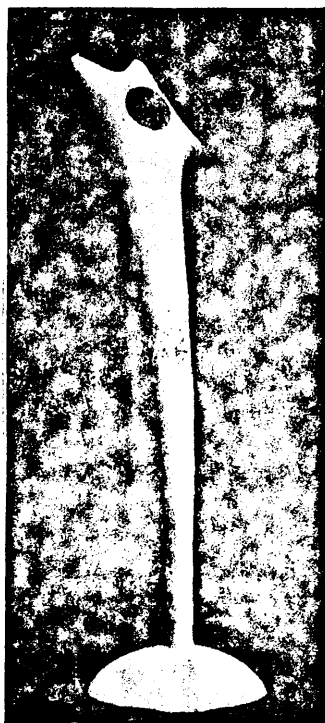
788



789



790



791

BENJAMIN PALENCIA

772

793

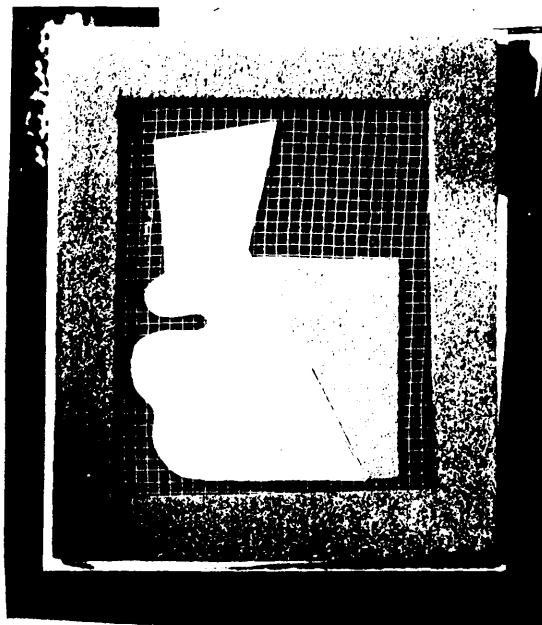


724

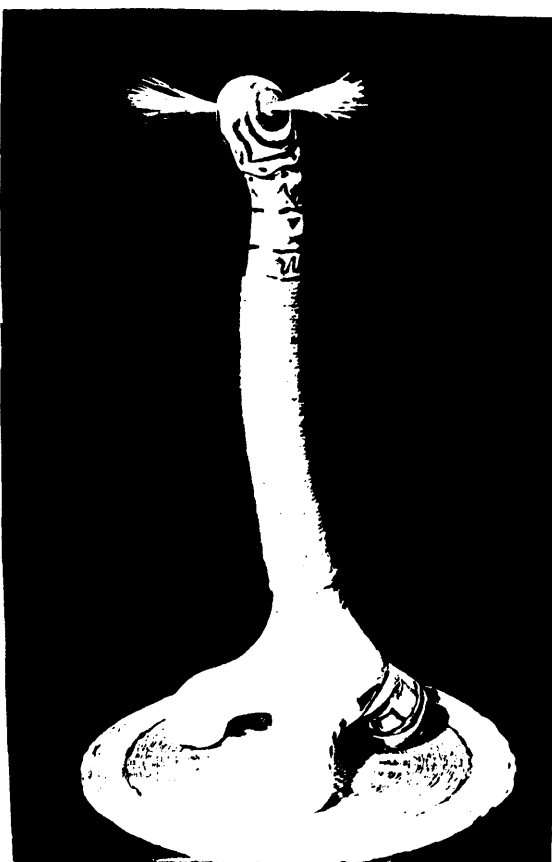
775

EUDALDO SERRA

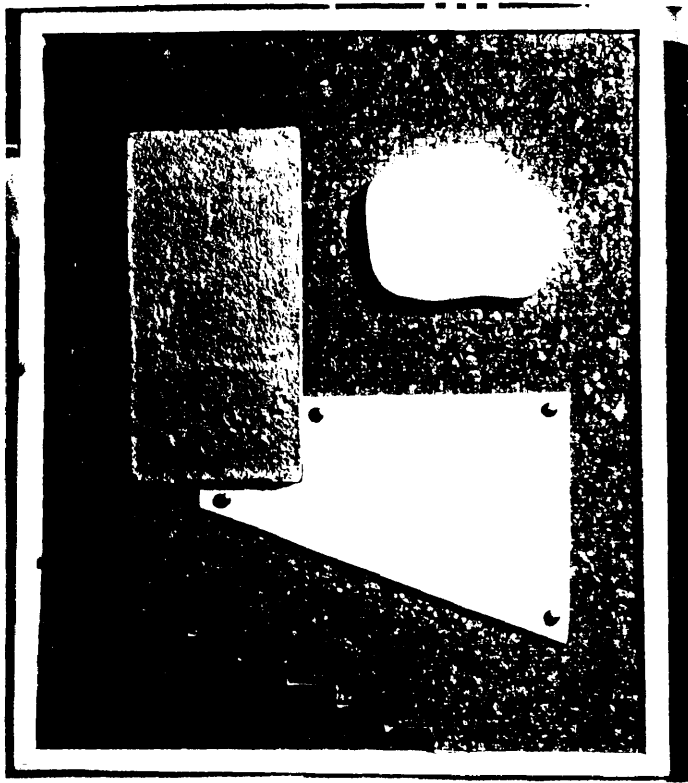
796



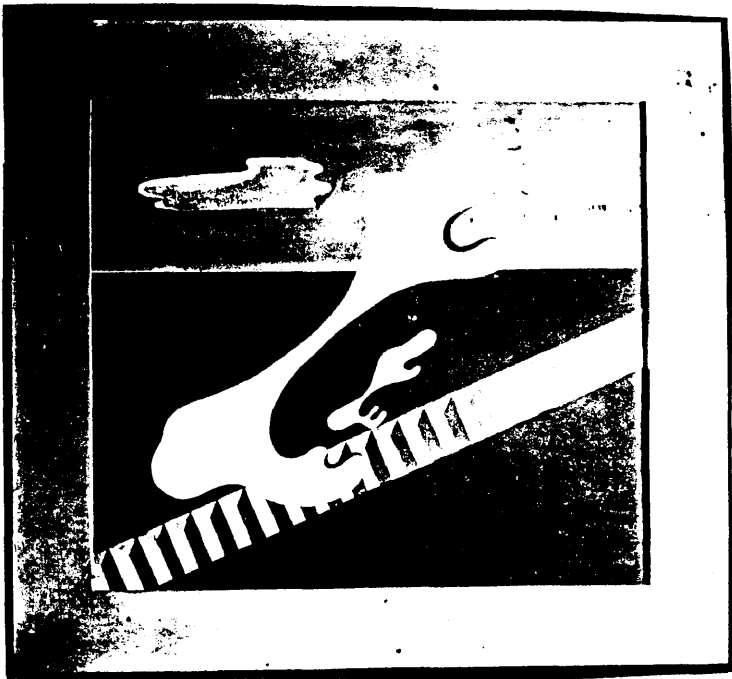
797



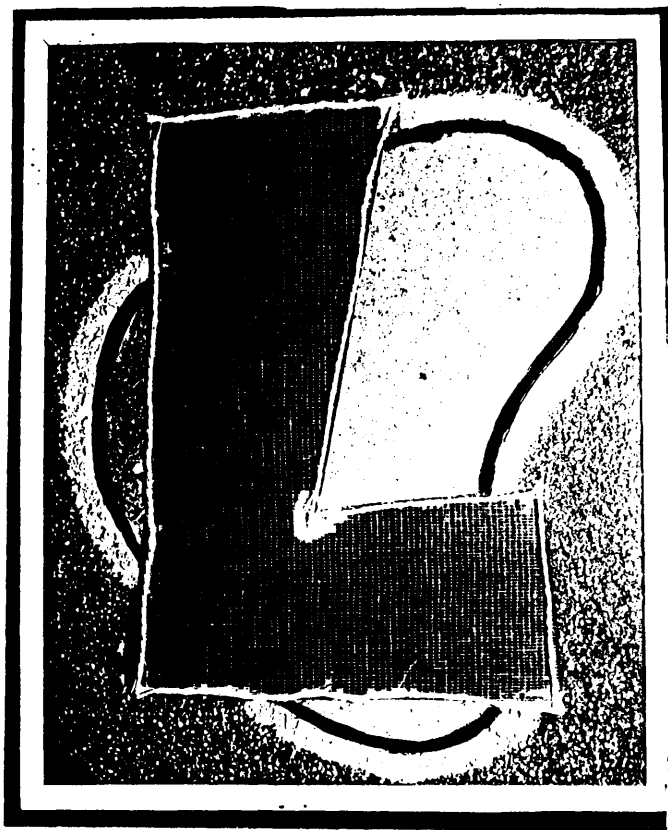
798



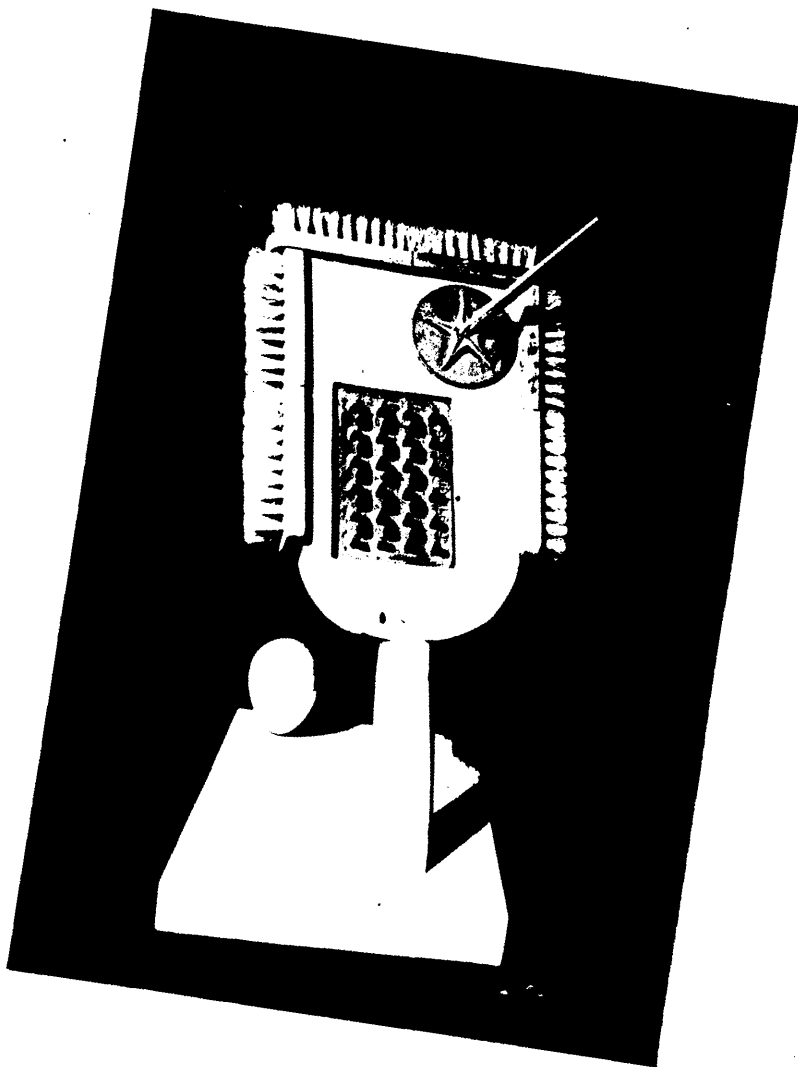
799



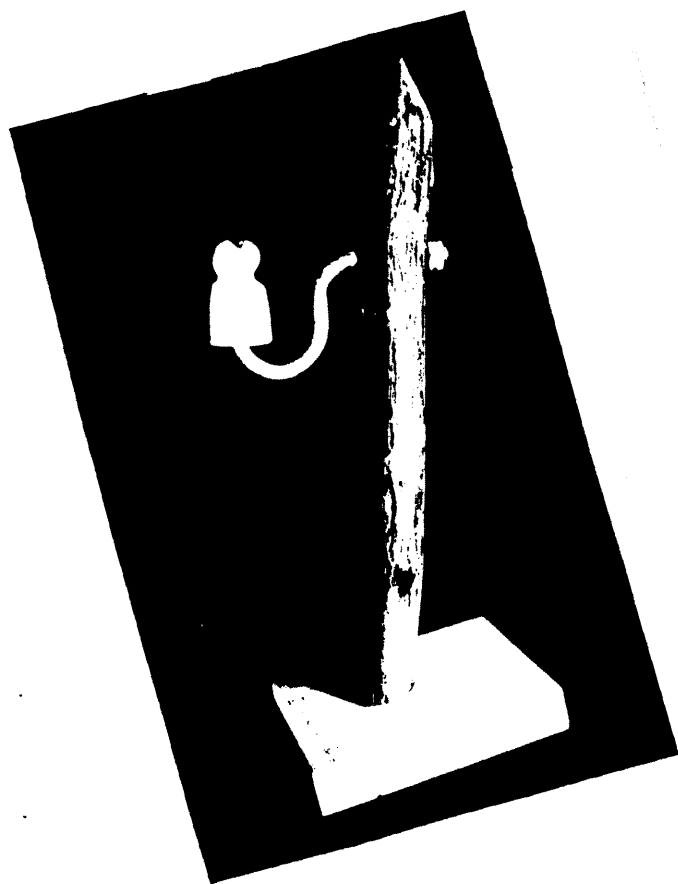
800



801



802



167

Escultura objeto

803



801

805

J A I M E S A N S

806



864

RAMON MARINELLO

808

809



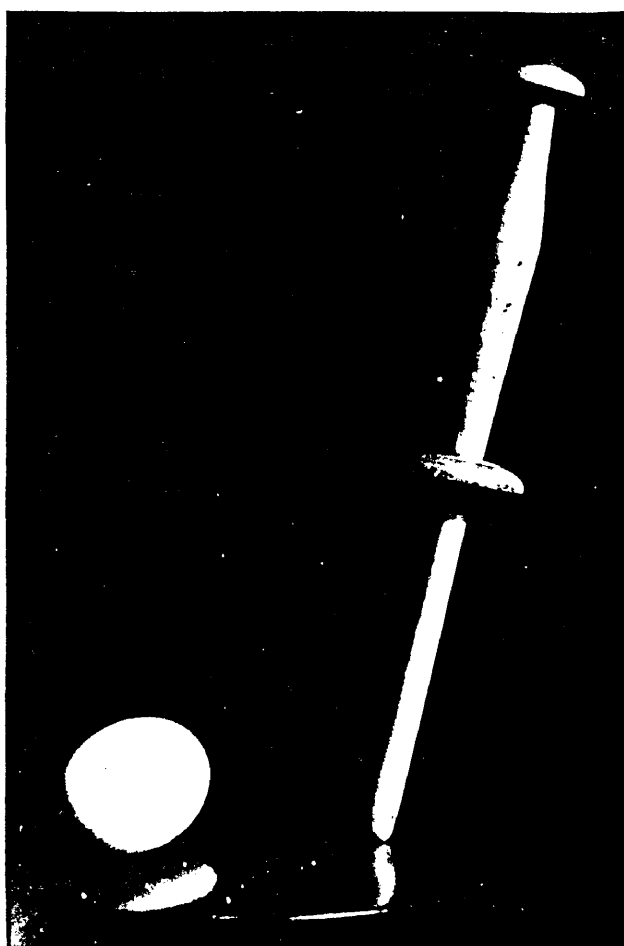
170 El cadáver de Elisenda fue encontrado esta mañana en el centro de la plaza. Esculturas surrealistas

810

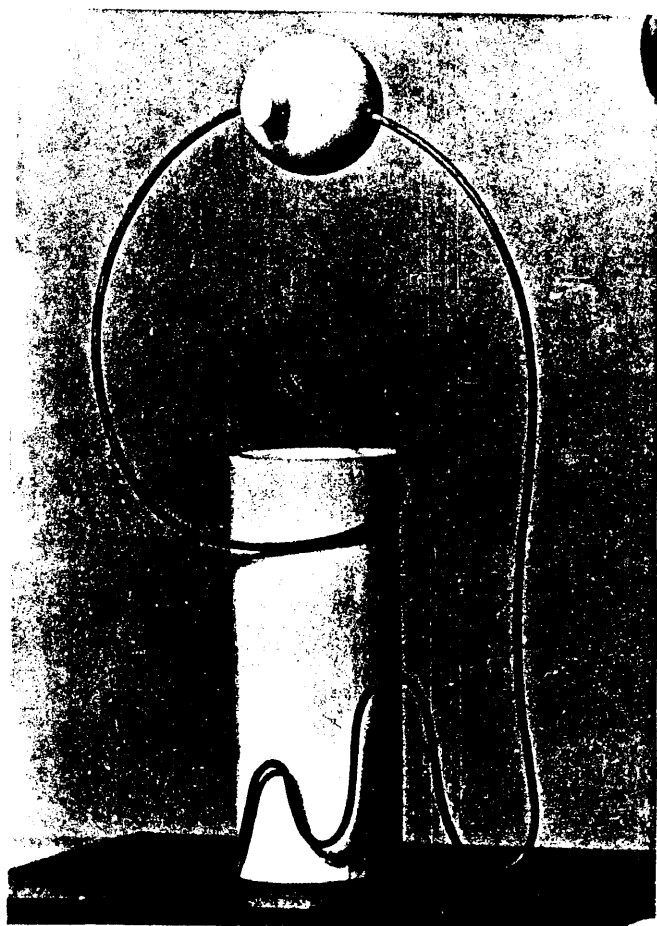
811

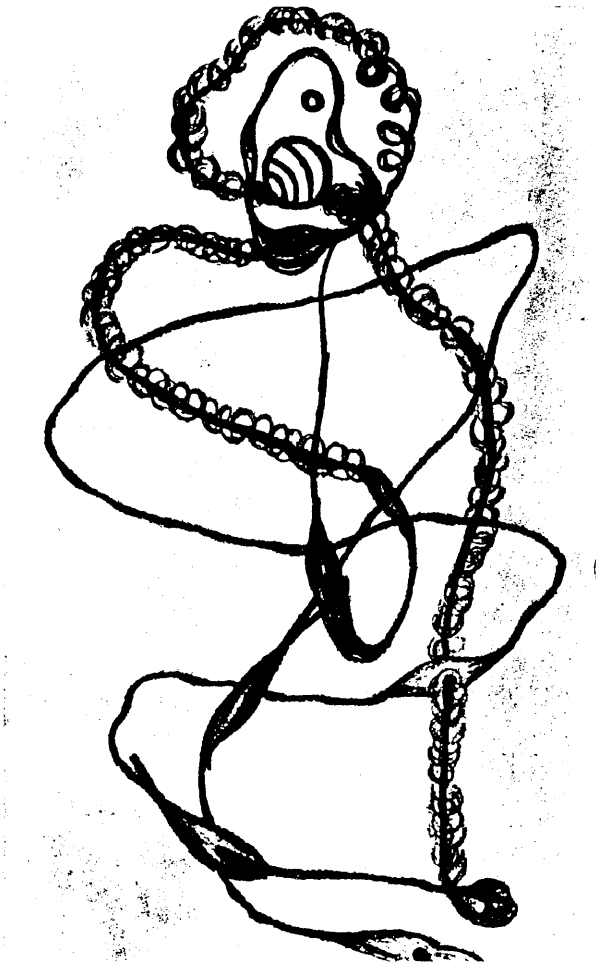
LEANDRO CRISTOPOL

812



813





815

EDUARDO GREGORIO

816

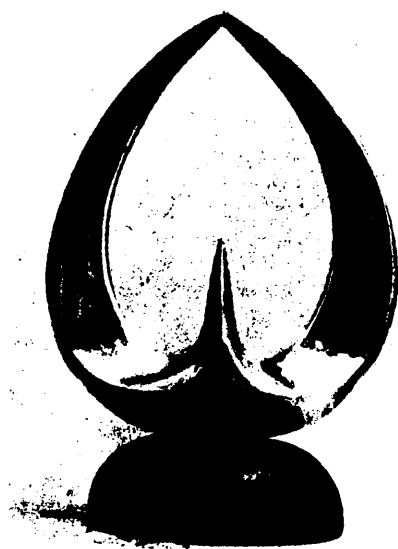
817



819

CARLOS FERREIRA

820



821



822



177

Fecundación 1950-1955

UNIVERSITY OF CALIFORNIA